This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

N
64
.L64
1894

A 447292

Doppel-Nr. Preis 1 Mk.

Deutsche Schul-Ausgaben

von

H. Schiller u. V. Valentin.

№ 6/7

Lessings Laokoon

Herausgegeben von

Veit Valentin

Dresden
Verlag von L. Ehlermann

Deutsche Schul-Ausgaben

von

H. Schiller und V. Valentin.

In Bändchen von 4 bis 6 Bogen Klein-Oktav.

Wir beabsichtigen unter dem Titel „Deutsche Schulausgaben" eine Bearbeitung der hervorragendsten, für den Gebrauch an den höheren Schulen bestimmten dichterischen Kunstwerke in der Weise, daß die Darstellung der etwa in Betracht kommenden geschichtlichen Verhältnisse nur in soweit Behandlung findet, als sie zum Verständnis des der Dichtung zu Grunde liegenden Inhaltes unbedingt notwendig sind, und zwar möglichst in der Vorbereitung mitverwoben, daß dagegen auf die ästhetische Seite des Kunstwerkes das Hauptgewicht gelegt wird. Die Aufgabe wird sein, die Gliederung des Aufbaues, den Wert und die Bedeutung der einzelnen Glieder für das Ganze und den Zusammenhang des Ganzen in knapper, eine Vorbereitung von seiten des Schülers ermöglichender Weise darzulegen.

In erster Linie wird es sich hierbei um deutsche Dichtwerke handeln, soweit sie für die höheren Schulen in Betracht kommen, sowohl aus der mittelalterlichen wie der neueren Litteratur. Es sollen aber auch solche fremde Dichtungen herangezogen werden, die durch gute Übersetzungen Eigentum des deutschen Volkes geworden sind und zu [redacted] Bildung gehören.

(Fort[redacted])

Deutsche Schul-Ausgaben
von
H. Schiller und V. Valentin
Nr. 6/7

N
64
.L64
1894

Laokoon

oder

Über die Grenzen der Malerei und Poesie

Erster Teil

Von

G. E. Lessing

1766

Herausgegeben von

Dr. V. Valentin
Professor an dem Realgymnasium Wöhlerschule zu Frankfurt a. M.

Dresden
L. Ehlermann
1894

N
64
.L64
1894

Ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι.

Sie unterſcheiden ſich durch die Darſtellungsmittel und durch die Arten der Nachahmung.

Πλούτ. ποτ. Ἀθ. κατὰ Π. ἢ κατὰ Σ. ἐνδ.

Plutarch, Ob die Athener durch Kriege oder durch Weisheit berühmter ſind.

Winkler Bequest
1-29-31

Inhalt.

	Seite
Einleitung	X —XXIV
Entstehung und Charakter der Untersuchung	V —VII
Das Hauptproblem der Untersuchung	VII —IX
Der Aufbau der Untersuchung	X —XIV
Laokoon in Bild- und Dichtkunst	XIV—XXIV
Text.	
Vorrede	1—4
1. Die Maßhaltung in Bild- und Dichtkunst Kapitel I—IV.	4—35
2. Die Laokoondichtung und die Laokoongruppe Kapitel V—VI.	35—51
3. Die Nachahmung von Werken der einen Kunst durch Werke der anderen Kunst	52—76
A. Nachahmung der Bildkunst durch die Dichtkunst Kapitel VII—X.	52—60
B. Nachahmung der Dichtkunst durch die Bildkunst Kapitel XI—XIV.	60—76
4. Die Gebiete der Bild- und Dichtkunst und ihre Grenzen Kapitel XV—XIX.	76—102
5. Die Darstellung schöner und häßlicher Körper in Bild- und Dichtkunst	102—136
A. Darstellung schöner Körper in Bild- und Dichtkunst Kapitel XX—XXII.	102—118
B. Darstellung häßlicher Körper in Bild- und Dichtkunst Kapitel XXIII—XXV.	118—136

Die Abbildungen.

(S. 14. 22. 23.)

Die Abbildungen geben eine Vorstellung von der Auffassungsweise einiger von Lessing erwähnter Kunstwerke: ob sie als Nachbildungen der Werke der dafür genannten Künstler zu betrachten sind oder in irgendwelcher Beziehung zu ihnen stehen, ist nicht nachgewiesen. Das Opfer der Iphigenia läßt an dem Fehlen der Beine der Iphigenia die Flüchtigkeit des Wandmalers erkennen. In der Komposition giebt die für die Personen unten unsichtbar zu denkende Handlung in der oberen Hälfte in sehr schöner Weise die Erfüllung der Bitte der um Rettung flehenden Iphigenia: auf das Gebot der Artemis wird die Hindin gebracht, und die deutende Bewegung der Göttin giebt das Ziel für die Verbringung des Tieres an. Vielleicht hat Kalchas als Priester einen Einblick in den Willen der Gottheit: sein aufwärts gerichteter Blick, sein aufmerksames Hinhorchen scheint auf das Vernehmen des göttlichen Willens hinzudeuten; so wäre zwischen der oberen und der unteren Hälfte ein sachlicher Zusammenhang gegeben. Zudem kann ihm als dem Opferer die Vertauschung, von der die Griechen nichts erfahren, naturgemäß nicht unbekannt geblieben sein. Die beiden anderen Bilder erklären sich durch Lessings Text.

Einleitung.

Entstehung und Charakter der Untersuchung.

Lessing erfaßt schon in der Mitte der fünfziger Jahre das Hauptproblem seiner Untersuchung, die Festsetzung der Grenzen der Bild- und der Dichtkunst. Als scharfer Denker versteht er es sofort den Kernpunkt zu treffen und die leitenden Gedanken festzuhalten. Etwa um 1760 spricht er sie in den klaren Sätzen aus, die wir jetzt, im wesentlichen unverändert, in Kapitel XVI finden. Hätte Lessing den so angesponnenen Faden fortgeführt, so wäre daraus ein systematisches Buch geworden: von dem allgemeinen Gedanken ausgehend hätte er ein Lehrgebäude aufgeführt, dessen Charakter ein dogmatischer, ein lehrhafter gewesen wäre. Hiergegen lehnt sich der Künstler in ihm auf, der sich nicht mit der logischen Entwickelung begnügt, sondern zugleich nach einer Gestaltung strebt, die unter Erregung der Spannung auf die Lösung einer sich wie von selbst aufwerfenden Frage die einzelnen Teile der Entwickelung scheinbar zufällig nebeneinander treten läßt, während sie der Künstler mit sicherer Hand zu dem vorher klar erkannten Ziele führt: die Notwendigkeit, mit der sich dies nun gleichsam absichtslos ergiebt, sichert zugleich dem logischen Inhalt die Bestätigung, die dem lehrhaften Vortrag leicht versagt wird. Als Künstler ist Lessing

der geborene Dramatiker: wie dieser den Schein des zufälligen Charakters der Ereignisse bewahren muß, als ob sie sich nur nach den ihnen selbst innewohnenden Trieben zusammenfügten, während sie in Wahrheit der sicher leitenden Hand des Künstlers folgen, der sie nach seinen Zwecken herbeiruft und durchführt, so läßt Lessing hier eine Reihe von „Aufsätzen" folgen, scheinbar wie sie sich zufällig an der Hand der Lektüre ergeben hätten: thatsächlich sind sie das Ergebnis eines aufs sorgfältigste erwogenen Planes. Von leicht Zugestehbarem ausgehend, führt der Schriftsteller den Leser immer tiefer in die Sache und bringt ihn dem Hauptproblem immer näher, bis dieses sich zugleich mit seiner Lösung endlich wie selbstverständlich darbietet: so erscheint nun als Ergebnis des Denkprozesses was ursprünglich sein Ausgangspunkt war, und was nun von dem seinen Gegenstand künstlerisch gestaltenden Meister zum Zielpunkt gemacht worden ist. In den ersten Entwürfen, wie sie aus dem Nachlaß gedruckt vorliegen, ist weder von der Laokoongruppe noch von Virgils Laokoondichtung die Rede: die Verwendung dieses Motivs sowie die sich weiter daran knüpfenden, allmählich auf die Hauptfrage hinleitenden Ausführungen gehören erst der künstlerischen Ausgestaltung der Untersuchung an. Diese stand bereits fest, als Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" 1764 erschien. Sie bot nichts für Lessings Hauptproblem und die Art wie er es erfaßt hatte und zur Lösung bringen wollte: wohl aber gab sie des Einzelnen gar manches, was für einen nach Winckelmann auf gleichem Gebiet auftretenden Forscher nicht wohl zu umgehen war. Um seinen künstlerischen Aufbau in seinem klaren Fortschritt nicht zu unterbrechen, hält Lessing bei der endgiltigen Ausarbeitung, die 1765 auf 1766 stattfand, die Annahme fest, als ob Winckelmanns Buch noch nicht erschienen sei. Erst nachdem er mit seiner Darlegung vollständig fertig ist, erklärt er, Winckelmanns Buch sei eben erschienen und er wage

keinen Schritt weiter, ehe er dieses Buch gelesen habe. So wird der künstlerischen Einheit des Werkes zu Liebe dessen Durchführung in eine frühere Zeit verlegt, in der sie jedoch dem Plane nach sicherlich und vielleicht auch in einzelnen Teilen thatsächlich schon fertig war.

Mit dem Auftreten Winckelmanns wird nun aber in Lessing vorzugsweise der Gelehrte angeregt: er findet hier manches, was mit den Ergebnissen seiner Einzelstudien nicht übereinstimmt. Da er nun aber gerade einen verwandten, mit der alten Kunstgeschichte zusammenhängenden Gegenstand behandelt, so benutzt er die Gelegenheit, diese Einzelheiten hier gleich mit zum Drucke zu bringen (Vorrede 5). Lessing hat dies sehr bald bedauert. In seinen „Briefen antiquarischen Inhaltes" (1768—69), wo er die Frage nach der Bedeutung des borghesischen Fechters weiter behandelt, von dem er in dem Anhang zum „Laokoon" eine neue Erklärung versucht hatte, sagt er: „In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abschnitt, der ihn [den borghesischen Fechter] betrifft, weg, sowie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat". Diese „Auswüchse", die nicht zum Buche gehören, sowie mancherlei frühere gelehrte „Ausschweifungen", die den Hauptgedanken nicht fördern oder die doch allzusehr in Einzelheiten eingehen, bleiben hier fort: so soll der Aufbau des Werkes in der klaren Übersichtlichkeit der künstlerischen Gestaltung seines logischen Gehaltes ungehemmt durch Nebendinge hier erscheinen.

Das Hauptproblem der Untersuchung.

Bei Künstlern und Kunstgelehrten vor dem Auftreten Lessings stand der Satz fest, Bildkunst und Dichtkunst hätten nicht nur

dasſelbe Gebiet und könnten alſo dieſelben Gegenſtände behandeln, ſondern es geſchehe auch mit dem Erfolge, daß beide Künſte in Werken, die denſelben Gegenſtand behandelten, auch denſelben Inhalt böten: der einzige Unterſchied liege in dem Werkzeug der Herſtellung. So rief einſt Opitz ſeinem Freunde, dem Maler Strobel, zu:

„es weiß faſt auch ein Kind,
Daß dein' und meine Kunſt Geſchwiſterkinder ſind:
Wir ſchreiben auf Papier, ihr auf Papier und Leder,
Auf Holz, Metall und Grund; der Pinſel macht der Feder,
Die Feder wiederum dem Pinſel alles nach."

Die Folge dieſer Anſchauungsweiſe war in der Bildkunſt die übertriebene Verwendung natürlicher Zeichen im Sinne von willkürlichen Zeichen: die Ebenbilder von Körpern ſollten nicht dieſe Körper bedeuten, die ſie bildlich wiedergaben und deren natürliche Zeichen ſie waren, ſondern etwas ihrer körperlichen Erſcheinung ganz Fremdes: ſie ſollten alſo willkürliche Zeichen ſein, z. B. der Zaum das Zeichen der Mäßigung. Dieſe Verwendung der Darſtellung von Körpern mit willkürlicher, nicht durch die körperliche Erſcheinung der Darſtellung begründeter Bedeutung iſt die allegoriſche Darſtellung: die übertreibende, gekünſtelte Anwendung, die der Bildkunſt das weite Gedankengebiet der Dichtkunſt eröffnen ſollte, bezeichnet Leſſing als Allegoriſterei. Die Folge jener Anſchauungsweiſe in der Dichtkunſt war dagegen das Beſtreben, der Bildkunſt durch Beſchreibung aller Einzelheiten gleich zu kommen: dieſes Beſchreiben nannte man „malen" und verſtand ſchließlich darunter jede Art von Schilderung, ohne Rückſicht darauf, ob es ſich um einen Zuſtand oder eine Bewegung handelte. Demgemäß wird die Beſchreibung oder Schilderung ein „Gemälde" genannt: die Übereinſtimmung des Ausdruckes ſollte die thatſächliche Übereinſtimmung der beiden

Künste ihrem Wesen und Inhalte nach darthun und den Unterschied der verschiedenen Herstellungsweise des Kunstwerkes durch die verschiedenen Werkzeuge als etwas Nebensächliches, Zufälliges und darum das Wesen der Sache nicht Berührendes hinstellen.

Lessing betont demgegenüber den Unterschied des Materiales, in dem die beiden Künste ihre Werke schaffen: die Bildkunst verwendet Körper, und der Körper existiert in erster Linie im Raume; die Dichtkunst verwendet Wörter, und das Wort existiert in der Zeit. Benutzt man diese Materialien zur Nachahmung, so ist es natürlich, daß jedes Material das nachahmt, was seiner Daseinsart am nächsten steht. In diesem Falle ist das Verhältnis des nachahmenden Materials und des nachgeahmten Gegenstandes ein bequemes: es ergiebt sich darum naturgemäß von selbst. Somit werden Körper das naturgemäße Nachahmungsmittel für Körper, zeitliche Gestaltungen aber das naturgemäße Nachahmungsmittel für zeitlichen Verlauf sein, also Wörter für Handlungen. Demgemäß sind Körper der Nachahmungsgegenstand für die Bildkunst, Handlungen dagegen der Nachahmungsgegenstand für die Dichtkunst. Da nun aber Körper auch in der Zeit, Handlungen stets an Körpern existieren, so muß jede Kunst auch in das Gebiet der anderen übergreifen können: dann aber ahmt sie nicht mehr nach, sondern sie deutet an, und sie thut dies dann am richtigsten, wenn sie es der natürlichen Beschaffenheit ihres Darstellungsmittels entsprechend thut, also das Fremde in die eigene Ausdrucksweise übersetzt. Hieraus folgt die Notwendigkeit der Kunstgriffe, die jede der beiden Künste anwendet, um das ihr Fremde doch andeuten zu können. So tritt neben die Verschiedenheit des Materiales der Nachahmung noch die Verschiedenheit in der Art der Nachahmung, wie sie aus dem Unterschiede der Nachahmungsmaterialien für den Künstler, der die Grenzen seiner Kunst achtet, ganz von selbst eintritt.

Der Aufbau der Untersuchung.

Um für die allmählich zu erringende Zustimmung seiner Leser einen Ausgangspunkt zu gewinnen, in dem Übereinstimmung angenommen werden darf oder doch leicht erreicht werden kann, geht Lessing von dem ihm und seinen Lesern durch die Autorität Winckelmanns verbürgten Kennzeichen der antiken Kunst aus, von der sowohl in der Stellung als auch, worauf es hier besonders ankommt, im Ausdruck der Meisterwerke der griechischen Bildkunst herrschenden edlen Einfalt und stillen Größe. Den Grund für diese Maßhaltung findet Lessing in dem Ziele, das die griechische Bildkunst verfolgt, die Schönheit und nur diese darzustellen, sodann aber in der Thatsache, daß die Bildkunst nur einen einzigen Augenblick zur Verfügung habe: diesen muß sie daher möglichst ausdrucksvoll gestalten und darf eben deshalb die Handlung nicht in ihrem letzten, auch nicht in ihrem höchsten Augenblicke, sondern in einem früheren, und zwar einem Augenblicke geringerer Leidenschaft darstellen. Beide Gründe gelten für die Dichtkunst nicht und können auch in dem der Bildkunst am nächsten stehenden Zweige der Dichtkunst, in der dramatischen Dichtung, nicht in Anspruch genommen werden. Dieser Gedankengang mit den sich daran knüpfenden Untersuchungen erscheint in der Gruppe der „Aufsätze", die wir als *ersten* Abschnitt unter der Bezeichnung: „*die Maßhaltung in Bild- und Dichtkunst*" zusammenfassen: er gliedert sich in vier Kapitel (I—IV).

Das Ergebnis, daß dieser für die Bildkunst maßgebende Grundsatz aus den ihr ausschließlich eigenen Gründen entspringe, die für die Dichtkunst keine Geltung haben, bildet die Grundlage für die Beantwortung der durch den besonderen einzelnen Fall angeregten Frage, ob bei der Laokoondarstellung des Bildhauers eine Nachahmung des Dichters oder bei der Laokoondar-

stellung des Dichters eine Nachahmung des Bildhauers angenommen werden müsse: die Untersuchung führt zu einer schärferen Erkenntnis des Unterschiedes der beiden Künste. Hierbei ergiebt sich wiederum, daß die Bildkunst durch engere Schranken gebunden ist als der Dichter. Es lassen sich nämlich bei einer vorausgesetzten Nachahmung die in beiden Darstellungen vorhandenen Abweichungen zwar aus der Natur der Bildkunst und ihren engeren Grenzen verstehen, wenn diese nachgeahmt hat, jedoch nicht aus der Natur der Dichtkunst mit ihren weiteren Grenzen, wenn sie die Nachahmerin gewesen wäre. Haben aber dennoch sowohl der Bildhauer als auch der Dichter jeder ein gutes Werk geschaffen, so ist es nicht möglich, daß ein Dichter nur dann gut dichte, wenn seine Schilderung zugleich eine gute bildkünstlerische Darstellung gäbe, falls man sie statt mit der Feder vielmehr mit Pinsel oder Meißel ausführte. Die Zustimmung zu diesem Ergebnis ist ein wichtiger Schritt vorwärts in der Annäherung an die Lösung der Hauptfrage. Dieses Ergebnis wird in zwei Aufsätzen gewonnen, die in einer zweiten besonderen Gruppe unter dem Titel: „Die Laokoondichtung und die Laokoongruppe“ zusammengefaßt werden (V—VI).

Lessing erweitert nun die Einzeluntersuchung über das Verhältnis der künstlerischen Darstellungen des Laokoon hinaus zu der allgemeineren Untersuchung über die Nachahmung von Werken der einen Kunst in Werken der anderen Kunst. Er wirft zuerst die Frage auf: Haben wir uns die Schilderungen körperlicher Gegenstände in Dichtungen als beeinflußt durch entsprechende Bildwerke vorzustellen? Er knüpft an ein Buch von Spence an, das von dieser Voraussetzung ausgeht: das Ergebnis ist, daß Spence sehr wenig „über die Grenzen der Poesie und Malerei“ nachgedacht hat: hier erscheint das Hauptproblem zum ersten Male wenigstens genannt. Zu einer genauen Formulierung

seines Inhaltes führt im Anschluß an ein Buch des Grafen Caylus die zweite Frage: Vermöchte eine auch vom vortrefflichsten Maler hergestellte Folge von Gemälden aus der Ilias eine Vorstellung von dem dichterischen Können Homers auch nur auf dem kleinen Gebiete des malerischen Talentes des Dichters zu geben? Die natürlich verneinende Antwort führt zu dem Ergebnis, daß die Brauchbarkeit eines Dichtwerkes für bildkünstlerische Darstellungen keinen Maßstab für die Tüchtigkeit des Dichters abgeben kann, weil die Aufgaben beider Künste nicht zusammenstimmen, sondern auf ganz verschiedenen Gebieten liegen müssen, wie das in ihrem Wesensunterschiede begründet ist. Damit ist das Hauptproblem erreicht, das nun, nachdem seine Lösung durch Einzelerkenntnisse, also induktiv, vorbereitet ist, nun endlich von seinen ersten Gründen her, also deduktiv, gelöst werden kann, ohne daß diese Ableitung aus einem obersten Grundsatz als die Durchführung einer willkürlichen Annahme verworfen werden dürfte. Die zu diesem Entscheidungspunkt führenden Aufsätze bilden die dritte Gruppe: sie umfaßt acht Kapitel (VII—XIV) und ist hier mit dem Titel „Die Nachahmung von Werken der einen Kunst durch die andere Kunst" bezeichnet. Sie gliedert sich in zwei Teile: „Nachahmung der Bildkunst durch die Dichtkunst" (VII—X) und „Nachahmung der Dichtkunst durch die Bildkunst" (XI—XIV).

Nun erfolgt in der vierten Gruppe diese Darlegung der Sache aus ihren ersten Gründen. In kurzen Sätzen in der Form beweiskräftiger Schlußfolgerung wird das Gebiet einer jeden der beiden Künste begrenzt und die Einwirkung ihrer Grenzen aufeinander, so weit sie als berechtigt erscheint, aufgewiesen. Eine solche Einschränkung ruft Einwände hervor, die teils aus dem theoretischen Charakter der Gründe, und zwar der Natur der willkürlichen Zeichen der Dichtkunst, teils aus der als Hauptzeugnis angeführten Praxis des Homer und den

bei ihm sich dennoch findenden Schilderungen körperlicher Verhältnisse entspringen: ihre Widerlegung schließt diese Gruppe ab, die fünf Kapitel (XV—XIX) umfaßt und hier den gemeinsamen Titel trägt: „Die Gebiete von Bild- und Dichtkunst und ihre Grenzen".

Bei der Feststellung dieser Gebiete und ihrer Grenzen ist die grundlegende Frage die nach der Darstellung körperlicher Gegenstände überhaupt: nun handelt es sich aber bei der Bildkunst, soweit das griechische Altertum in Betracht kommt, nicht um Darstellung von Körpern überhaupt, sondern im besonderen um die Darstellung von schönen Körpern. So schließt sich nun die Frage an: wie verhält sich die Dichtkunst, die andeutungsweise Körper darstellen kann, zu der Aufgabe der Darstellung von schönen Körpern?

Andrerseits aber hat die Dichtkunst, die diese Darstellung schöner Körper unter allen Umständen nur als ein geringes Hilfsmittel für die Erreichung ihrer Aufgabe verwendet, infolge der bei weitem größeren Ausdehnung dieser Aufgabe, häufig die Veranlassung, die Darstellung häßlicher Körper mit herbeizuziehen: dabei erhebt sich die Frage, wie sich hierzu die Bildkunst verhält, ob sie gleichfalls das Gebiet des Häßlichen betreten darf: hier tritt der von dem Grundprinzip der Bildkunst gestellten Forderung, nur schöne Körper zuzulassen, die Praxis gelegentlich entgegen und beansprucht das Recht der Darstellung häßlicher Körper, was Lessing entschieden mißbilligt. Mit dieser fünften Gruppe, der „Darstellung schöner und häßlicher Körper in Bild- und Dichtkunst", die die Kapitel XX—XXV umfaßt und sich in zwei Teile gliedert (XX—XXII: Die Darstellung schöner Körper, XXIII- XXV: Die Darstellung häßlicher Körper, jedesmal in beiden Künsten), schließt die Untersuchung ab, die so wieder zu dem Ausgangspunkt, dem Prinzipe der Schönheit für die körperliche Darstellung in der Bildkunst, zurückkehrt und sich

logisch und künstlerisch zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschließt.

Jede Gruppe gliedert sich wiederum in die einzelnen Kapitel: diese bauen sich aus Absätzen auf, in denen in klarem sicherem Fortschritt der in jedem Kapitel zu einem kleinen Ganzen sich zusammenschließende Gedankengang sich darstellt: diese Absätze sind hier mit Randzahlen bezeichnet. Dies giebt zugleich ein leichtes Mittel an die Hand, die korrespondierenden Stellen in ihrer Beziehung aufzuweisen: gerade hieran läßt sich der unter Bewahrung des erstrebten Anscheines behaglichen Dahinwandelns dennoch vorhandene wohlbedachte Plan eines sicheren und bewußten Fortschreitens nach einem vorher bestimmten Ziele deutlich erkennen. Dieser Anschein wird erhöht durch das Einschalten von Episoden, die zunächst den Eindruck von Abschweifungen vom geraden Wege machen, die sich aber bei näherer Betrachtung als ein für das Fortschreiten wesentliches Element ergeben. So läßt die allegorische Deutung der Herkunft des Szepters Agamemnons (XVI, 13,4) nur um so schärfer das die Schilderung ersetzende Moment der fortschreitenden Erzählung erkennen: so wird durch Übertragung auf ein anderes Gebiet das Verständnis dessen gefördert, was für die einfache Erzählung als Kunstgriff Homers nachgewiesen wird, die Ersetzung der Schilderung des Zustandes durch die Erzählung des den Zustand herbeiführenden Geschehens.

Laokoon in Bild- und Dichtkunst.

Die Laokoongruppe wurde 1506 in Rom nahe bei den Thermen des Titus gefunden. Der Eindruck, den sie machte, war ein außerordentlicher: er äußerte sich besonders in dem Einfluß, den sie auf die damalige Kunstübung hervorbrachte. Demgemäß war auch die Wertschätzung eine sehr hohe. Als das

Werk der früher geltenden Übung gemäß vor seiner Aufstellung wiederhergestellt und ergänzt werden sollte, verzagte Michelangelo, die bereits begonnene Aufgabe durchführen zu können: sein Schüler Montorsoli war minder zurückhaltend. Von ihm rühren der rechte Arm Laokoons sowohl wie der des jüngeren Sohnes her, ebenso die rechte Hand des älteren Sohnes. Mit diesen Ergänzungen steht das Werk noch jetzt im Belvedere des Vatikans, und einen Stich mit dieser Wiederherstellung kannte Lessing, als er seine Untersuchung schrieb: einen Gipsabguß sah er erst später in Mannheim, und 1775 in Rom das Original. Diese Ergänzung (Abbildung 1 S. XVI) muß daher für Lessings Darlegungen im Auge behalten werden, obgleich sie sicher nicht das Richtige trifft. Diesem nähert sich weit mehr die andere Ergänzung (Abbildung 2 S. XVII), die hier für das Verständnis der Gruppe und der in ihr gegebenen Darstellung des Gegenstandes herbeigezogen ist.

Die Entstehung der Gruppe darf jetzt mit Sicherheit in die Diadochenzeit zwischen 300 und 200 gesetzt werden. Damit wird für die Wissenschaft die Frage, ob sie im Anschluß an die Virgilische Dichtung geschaffen sei, hinfällig, ohne daß dadurch die Ausführungen Lessings irgendwie beeinträchtigt würden: er giebt die Annahmen der Nachbildung des Bildwerkes durch die Dichtung und umgekehrt als Hypothesen, um Folgerungen zu ziehen, die für das von ihm behandelte Hauptproblem von bleibender Bedeutung sind: er stellt ihnen zudem die dritte Möglichkeit entgegen, daß jeder der beiden Künstler unabhängig von dem anderen geschaffen habe, was heute als die natürlichste Annahme gelten muß.

In der That sind die Darstellungen der beiden Künstler sehr verschieden und in höherem Grade verschieden als Lessing angenommen hat. Lessing hält es für möglich und selbst für wahrscheinlich, daß auch der Dichter die Verschlingung der

Abbildung 1. Die Laokoongruppe im Belvedere des Vatikans.

drei Personen zu einer Gruppe durch die Schlangen ausgesprochen oder doch angedeutet habe. Bei Virgil wird je-

doch als fortschreitende Handlung erzählt, daß die Schlangen die Knaben ergriffen und zerfleischten, daß sie erst dann den zur Hilfe herbeieilenden Vater umschnürten: beide Schlangen zu-

Abbildung 2. Die Laokoongruppe in richtigerer Ergänzung.

sammen ragen ihm über Haupt und Nacken empor. Die Begeisterung der Zeitgenossen des Fundes hat zwei Werke ge-

schaffen, die für das Verständnis sehr wertvoll sind. Das eine ist eine Dichtung, die nach dem Bildwerk geschaffen ist, mit der Absicht es zu beschreiben und unter Verwendung seiner Motive den Gegenstand dichterisch zu behandeln: es ist die von Winckelmann und Lessing angeführte lateinische Dichtung Sadolets „De Laocoontis Statua": „Über die Laokoongruppe." Lessing zeigt daran, daß ein recht gutes Gedicht mit Verwendung der bildkünstlerischen Motive gemacht werden kann, und daß somit Virgil, wenn er der Gruppe hätte nachahmen wollen, keinen Grund gehabt hätte, die Motive zu ändern. Hier heißt es:

„Doppelt wälzen sie sich, die glutausprühenden Schlangen,
Irren umher und ringeln sich fest in engeren Kreisen,
Und umschlingen die Körper der drei mit vielfacher Windung".

Dieses auffälligste Motiv der Gruppe, die Zusammenschlingung der drei Personen in ein Ganzes, tritt hier an die Spitze der Erzählung, die sodann weiter zur Schilderung der einzelnen Personen, wie sie in dieser Zusammenschlingung erscheinen, weiter geht (Vgl. S. 46 f.).

Diesem Dichtwerk, das der Gruppe nachahmt, tritt ein Bildwerk gegenüber, das ebenso der Dichtung nachahmt, wie Sadolet der Gruppe, und zwar im Sinne der Nachahmung, wie sie Lessing Kapitel VII als erste Art der Nachahmung charakterisiert: der eine Künstler macht das Werk des andern zum Gegenstande der Nachahmung. Dies Bildwerk hat Raffaels berühmtester Schüler, Giulio Romano in der Saletta di Troia im Palazzo ducale zu Mantua geschaffen. Er schildert genau nach Virgil: von dem Meere sind eben die Schlangen hergekommen; die beiden Söhne sind ergriffen und gebissen: ihr Antlitz wenden sie hilfeflehend zu dem mit der Waffe herbeieilenden Vater, der zum Schlage ausholt. Aber schon gleitet die eine Schlange vom ältesten Sohne zu dem Vater hinüber und beißt ihn in den Arm der linken Hand, mit der er den Leib der Schlange gefaßt hat, um

sie von dem Sohne wegzureißen. Weiter nach links, hinter dem Vater, steht der Altar, von dem sich Laokoon eben weggewendet hat; vor ihm der vom Beil getroffene, eben zusammengebrochene Stier, der im Verscheiden ist. Hinter dem Altar ein Standbild Poseidons, „dem den gewaltigen Stier an den Festaltären er weihte". Die Gesichter der drei Personen sind zweifellos denen der Gruppe nachgebildet: um so klarer ist aber im übrigen der Anschluß des Malers an die Erzählung des Dichters. Der Bildhauer hätte dies freilich nicht in gleicher Weise thun können wie der Maler. Dieser kann unbeschadet des einheitlichen Eindrucks die Gestalten weiter auseinander ziehen und körperlich nur lose verbunden sein lassen: die Landschaft mit ihrem umrahmenden Charakter und den durch sie ermöglichten Zuthaten sichert die Einheit des Kunstwerkes. Der Bildhauer erreicht diese Einheit erst durch die enge körperliche Vereinigung, die durch die in den Personen selbst gegebenen Motive begründet sein muß, da sie jeder erläuternden und begrenzenden Mitdarstellung einer Umgebung entzogen ist. Indem aber der Maler genau dem Dichter folgt, zeigt er uns die Auffassung, die man unbefangenerweise bei diesem finden muß; von einer durch die gemeinsame Umschlingung hervorgebrachten Gruppe, die der des Bildhauers entspräche, ist keine Rede. Den Maler aber, der dem Dichter folgte, zwang die Natur seiner besonderen Gattung der Bildkunst keineswegs, die seiner Kunst gestattete weiträumige Nebeneinanderreihung zu einer Gruppe mit engstem Aneinanderschluß der Körper umzugestalten: er kann zu einer Nebeneinanderreihung greifen, die das allmähliche Entstehen des dargestellten einen Augenblickes deutlicher erkennen läßt und somit seine Schöpfung zwischen die des Dichters und die des Bildhauers stellt: dieser ist am meisten auf die handelnden Gestalten allein angewiesen und daher am wenigsten imstande, das allmähliche Entstehen des dargestellten Augenblicks anzudeuten.

Dieser aus der Natur der Bildhauerkunst entsprungene Zwang lastet nun aber in der Weise auf der Gruppe, daß eben dieser enge Zusammenschluß als etwas Unnatürliches, der Wirklichkeit des Vorganges nicht hinreichend Entsprechendes erscheint: seine Entstehung läßt sich nicht aus dem vom Künstler Gegebenen verfolgen. Laokoon muß mit den beim Gottesdienst helfenden Söhnen vor dem Altare gestanden haben; beim Herannahen der Gefahr haben sie sich alle drei herumgedreht, so daß nun der Altar hinter ihnen ist: so kann sich Laokoon auf ihn lehnen. Nun wenden sich die drei Personen aber gar nicht der Gefahr entgegen: sie lassen sie unnatürlicherweise von der Seite her an sich herantreten. Giebt man nun dem Künstler die Loslösung von einer allzuängstlichen Anlehnung an die realistische Wahrheit zu und fragt nicht zu eindringlich, wie die von ihm gewählte Situation entstanden ist, was gewiß nicht gegen den Sinn der griechischen Kunstübung ist, so bietet eben diese Situation dem Künstler eine unvergleichlich günstige Gelegenheit seine Kunst zu üben: er hat es im höchsten Maße gethan.

Der geniale schöpferische Gedanke ist zunächst der, daß der Künstler den drei Menschen zwei Schlangen entgegenstellt: in diesem Punkte begegnet er sich mit dem Dichter, während in anderen Bildwerken drei und selbst mehr Schlangen erscheinen; sodann aber, daß er die Schlangen von der Seite her kommen läßt. Durch diesen Umstand tritt eine zeitliche Scheidung ein: die Schlangen müssen eine nach der andern kommen. Die erste schießt an dem älteren Sohne und dem Vater vorbei um die entfernteste der drei Personen zu erfassen, deren Flucht kaum zu vermeiden gewesen wäre, wenn die Schlange sich mit dem Töten der einen der beiden anderen Personen aufgehalten hätte. Die zweite Schlange stürzt sich zunächst auf die erste der drei Personen, den älteren Sohn, begnügt sich aber durch Umschlingung seiner Beine dessen Flucht unmöglich zu machen, und wendet sich

dann rasch weiter zu der mittleren Person, zu Laokoon selbst. Während dieses so entstandenen Aufenthaltes hat aber die erste Schlange den jüngeren Sohn nicht nur umschlungen, sondern ihm auch schon durch den Biß das tödliche Gift eingeflößt: vergeblich nach dem Kopfe der Schlange greifend, die ihre Zähne bereits tief in seine Brust eingegraben hat, bricht der jüngere Sohn unter der Wirkung des Giftes zusammen: der nach Hilfe greifende, ausgestreckt gewesene Arm knickt matt zusammen, die Bewegung des Körpers wiederholend. Nun ist die zweite Schlange so weit gekommen, ihr tödliches Werk an Laokoon selbst zu vollziehen: der zwischen den Altar und die angreifende Schlange gebannte Mann sucht mit einer kräftigen Bewegung des Oberkörpers nach rechts hin der ihn von seiner Linken her angreifenden Schlange auszuweichen; zugleich packt die linke Hand den glatten Leib des Feindes, um ihn nach links außen wegzureißen. Aber die Unentrinnbarkeit des göttlichen Geschickes muß nicht nur aus der Vorstellung entspringen, daß die Schlangen von einer Gottheit gesendet sind und somit deren Wille vollzogen werden wird: sie muß auch durch die Gestaltung des Bildwerkes selbst deutlich vor Augen treten. Der Künstler erreicht dies, indem er zwischen den Kopf der Schlange und die von Laokoons Hand ergriffene Stelle ihres Körpers eine Krümmung ihres Leibes setzt: gelingt es auch dem Laokoon die Schlange soweit zurückzureißen, wie es die Länge seines Armes erlaubt, die Schlange braucht ihren Körper nur zu strecken, und sie erreicht die Weiche des Mannes doch: so hilft weder sein Zurückweichen nach rechts noch das Zurückreißen der Schlange nach links: der tödliche Zahn wird ihn unentrinnbar treffen. Den sicheren Tod bringend ist ihr Rachen geöffnet: noch hat sie nicht gebissen, aber im nächsten Augenblick, den die Phantasie weiter zu bilden immer aufs neue angeregt wird, trifft der Biß den Körper, und das Gift dringt unaufhaltsam ein. Diese Unentrinnbarkeit ist es, die

den Priester den Blick verzweiflungsvoll zu der nicht mehr rettenden Gottheit aufschlagen läßt: die Verzweiflung spricht aus jedem Zuge seines schmerzdurchfurchten Antlitzes. Da will sich ein Schmerzensschrei hervordrängen: während Laokoon nach rechts zurückweicht, dehnt sich gewaltig die Brust um in diesem Augenblick furchtbarer Beklemmung den Atem einzuziehen: nun ist die Lunge luftgefüllt, im nächsten Augenblick wird durch den noch vom Atmen geöffneten Mund der Schrei des Schmerzes ungehemmt hervorbrechen. So kann auch hier die Phantasie weiterbauen: wie beim Bisse, so ist hier beim Schreien von dem Künstler in weiser Selbstbeherrschung der Augenblick vor dem Ausdruck des höchsten Punktes der Leidenschaft gewählt: der Phantasie sind so die Schwingen entfaltet, sie kann die Handlung noch weiter fortführen und mit wachsender Gewalt des Eindruckes bis zum äußersten Punkte fortbilden. Selbstverständlich wird sich die Schlange dann zu dem älteren Sohne zurückwenden: auch dieser kann dem gottgesendeten Geschicke nicht entgehen.

Diese Verteilung ermöglicht es dem Künstler die drei entscheidenden Augenblicke, das rettungslos Ergriffenwerden, den unentrinnbar drohenden, sofort eintretenden tödlichen Biß, die Wirkung des Giftes im Zusammenbrechen des Gebissenen, auf drei Personen zu verteilen und in der Verfolgung dieser drei Augenblicke an drei Personen die Gesamthandlung darzustellen, die jeder der drei Ergriffenen an sich erleben muß: so versteht er sehr glücklich das ihm als Bildkünstler zur Verfügung stehende Nebeneinander dahin auszunutzen, daß die Phantasie das Nebeneinander, wie es an den drei Personen erscheint, in ein Nacheinander für jede einzelne Person leicht umwandeln kann: es ist dies ein nicht hoch genug zu schätzendes Kunstmittel, um den einzigen Augenblick der Bildkunst zur Andeutung der fortschreitenden Handlung zu verwenden, wie sie in der Wirklichkeit sich vollzieht,

und wie sie die Dichtkunst mit ihren in der Zeit fortschreitenden Mitteln dem Geschehenen gleichartig nachahmen kann. Hier zeigt sich die hohe Bedeutung der zusammengesetzten Handlung: Lessing wollte auf sie in der geplanten, aber nicht ausgeführten Weiterführung seines auf drei Teile berechneten „Laokoon" eingehen, wie die Entwürfe dazu lehren. Eine ähnlich günstige Möglichkeit der Verteilung einer Handlung, die jede erleben muß, auf drei Personen, sodaß jede einen entscheidenden Augenblick der Gesamthandlung darstellt, bietet die Kreuzigung Christi in Verbindung mit den beiden Schächern. So hat Tintoretto in der Scuola di San Rocco in Venedig sie dargestellt, wie der eine Schächer eben liegend auf das Kreuz geheftet wird, wie der zweite Schächer am Kreuze hängend mit ihm aufgerichtet wird, während Christus bereits an dem stehend befestigten Kreuze erhöht ist.

Darf so die künstlerische Gestaltung des Werkes als eine höchst bedeutungsvolle betrachtet werden, so kann von dem seelischen Gehalte des Werkes nicht dasselbe behauptet werden. Gerade der in der Dichtung hervortretende menschlich schöne und wahre Zug, daß der Vater den Kindern zu Hilfe eilt und lieber sein eignes Leben verliert als das der Kinder unbeschützt läßt, dieser Zug des Mitgefühls und der Selbstaufopferung ist hier nicht zum Ausdruck gekommen: der Vater kümmert sich nicht um die Kinder, er kümmert sich nur um die körperliche Not, die er selbst erleidet. Dies läßt erkennen, worauf der Künstler das Hauptgewicht gelegt hat: die Darstellung des körperlichen Leidens. Es ist kein Zweifel, daß dies ein deutliches Zeichen der abwärts gehenden Kunst ist, die zu gröberen Mitteln greifen muß, um die abgestumpfte Empfindungsweise der Menschen, die durch feinere seelische Regungen nicht mehr zur Mitempfindung gebracht werden können, nun auf andere, freilich derbere Weise an- und aufzuregen. Die hieraus sich ergebende Stellung des Kunstwerkes in der Kunstentwickelung kann hier nur angedeutet werden:

sie ist ausführlich dargelegt in der Abhandlung: „Die Tragik in Werken hellenischer Plastik“ (Veit Valentin: Über Kunst, Künstler und Kunstwerke, Frankfurt 1889, S. 94—129).

Das Bildwerk wird auf drei Künstler zurückgeführt, Agesander, Athenodorus und Polydorus auf Rhodus. Es kann dies nur so verstanden werden, daß der schöpferische Gedanke einem Meister entsprungen ist, daß aber die Ausführung, sei es schon im Modell, sei es erst in der Herstellung im Marmor, unter Beihilfe der beiden anderen Künstler stattgefunden hat.

Anmerkung.

Der Text wird in der echten Sprache Lessings gegeben; seine Fassung gründet sich auf Blümners Untersuchungen (Lessings Laokoon. Herausgegeben und erläutert von Hugo Blümner. II. Auflage. 1880, und Lessings Laokoon. Herausgegeben von Professor Dr. H. Blümner: Kürschners Deutsche National-Litteratur 69. Band). Die Rechtschreibung ist die neue, während die Interpunktion die von Lessing selbst gegebene ist, soweit sie nicht dem heutigen Gebrauche gegenüber zu Mißverständnissen geführt hätte. Die Auslassungen erklären sich aus der Bestimmung der Ausgabe für die Schule und dem oben S. VII angeführten Gesichtspunkt: demgemäß ist im Titel der Zusatz „Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte“ als hier nicht zutreffend fortgelassen. Die lateinischen und die griechischen Stellen sind im Urtext und in Übersetzung gegeben, die französischen als die am allseitigsten verständlichen nur im Urtext, die englischen und die italienischen nur in der Übersetzung.

Vorrede.

Gang. 1. Drei Arten der Vergleichung von Bild- und Dichtkunst: Kunstfreund (Gefühl), Kunstphilosoph (Schlüsse), Kunstrichter (Anwendung auf den einzelnen Fall: damit Eintreten der Schwierigkeit). 2. Maßvolles Urteilen der Alten, schrankenloses Urteilen der Neueren. 3. Antithese des Simonides: ihr Wahres und ihr Unwahres. Falsche Verwendung durch die Neueren: Bildkunst und Dichtkunst haben das gleiche Gebiet — die Verschiedenartigkeit der Nachahmungsmittel bleibt unbeachtet. Schlimme Folgen. 4. Hiergegen aufzutreten ist Zweck dieser Aufsätze. Ihre Entstehung. 5. Ihre Benennung. Malerei: die gesamte Bildkunst; Poesie: Dichtkunst.

Sachliches. 1. Witzig: geistreich (spirituel; Witz: esprit). 3. Antithese: gegensätzliches Doppelurteil mit Verwendung derselben Begriffe: die Antithese des Simonides ist falsch, weil der gleiche Ausdruck (Poesie) zwei verschiedene Begriffe giebt: a. die Dichtung überhaupt; b. die schildernde Dichtung unter Beiseitesetzung der Handlungen darstellenden Dichtung: Handlungen sind aber gerade der eigentliche Gegenstand der Dichtkunst. Afterkritik: falsche, nicht auf das Wesen der Sache eingehende Kritik. Allegoristerei: Falsche Verwendung der Allegorie.

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander ver- 1
glich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle

fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen: auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

2 Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlorenen Schriften von der Malerei, die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch itzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sichrern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

3 Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei

ſei, ſtand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; deſſen wahrer Teil ſo einleuchtend iſt, daß man das Unbeſtimmte und Falſche, welches er mit ſich führet, überſehen zu müſſen glaubt.

Gleichwohl überſahen es die Alten nicht. Sondern indem ſie den Ausſpruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künſte einſchränkten, vergaßen ſie nicht einzuſchärfen, daß, ohngeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieſer Wirkung, ſie dennoch, ſowohl in den Gegenſtänden als in der Art ihrer Nachahmung (*Ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως*), verſchieden wären.

Völlig aber, als ob ſich gar keine ſolche Verſchiedenheit fände, haben viele der neueſten Kunſtrichter aus jener Übereinſtimmung der Malerei und Poeſie die krudeſten Dinge von der Welt geſchloſſen. Bald zwingen ſie die Poeſie in die engern Schranken der Malerei; bald laſſen ſie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poeſie füllen. Alles, was der einen Recht iſt, ſoll auch der andern vergönnt ſein; alles was in der einen gefällt oder mißfällt, ſoll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieſer Idee, ſprechen ſie in dem zuverſichtlichſten Tone die ſeichteſten Urteile, wenn ſie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die ſie dem einen oder dem andern, nach dem ſie entweder mehr Geſchmack an der Dichtkunſt oder an der Malerei haben, zur Laſt legen.

Ja dieſe Afterkritik hat zum Teil die Virtuoſen ſelbſt verführet. Sie hat in der Poeſie die Schilderungsſucht, und in der Malerei die Allegoriſterei erzeuget; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wiſſen, was ſie malen könne und ſolle, und dieſe zu einem ſtummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße ſie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne ſich von ihrer Beſtimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Dieſem falſchen Geſchmacke und jenen ungegründeten Ur- 4
teilen entgegen zu arbeiten, iſt die vornehmſte Abſicht folgender Aufſätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lektüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns, trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik, Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Räsonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmalen auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

---

1. Die Maßhaltung in Bild- und Dichtkunst.

I.

Gang. Ausgangspunkt: Vergleichung des Laokoon in der Dichtkunst (Virgil) mit dem Laokoon in der Bildkunst (Marmorgruppe). Urteil Winckelmanns: Verschiedenheit in der Heftigkeit des Ausdrucks. Tadelnder Seitenblick auf Virgil. Vergleich mit dem Philoktet des Sophokles. 2. Sachliche Zustimmung, Ablehnung des Grundes und der

Allgemeinheit der daraus hergeleiteten Regel. 3. Leiden des Philoktetes. 4. Zwischenbemerkung: wahrer Grund der Kürze des dritten Aufzuges des Philoktetes von Sophokles. 5. Schreien der griechischen Götter: Naturwahrheit Homers. 6. Moderne und barbarische Anschauung über den Wert der Unterdrückung des Schmerzes. 7. Schreien der griechischen Menschen. 8. Der Ausdruck des körperlichen Schmerzes im griechischen Drama. 9. Folgerung: Die Mäßigung des Schmerzensausdrucks im Marmorwerk hat ihren Grund nicht in der dem Altertum fremden Verächtlichkeit des Ausdruckes körperlichen Schmerzes.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen 1
Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzet Herr Winckelmann in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. „So wie die Tiefe des Meeres, sagt er,*) allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele."

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der Schmerz der Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilet, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können."

*) Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. [1755] S. 21, 22.

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein u. s. w."

2 Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urteilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

3 „Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet." Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heiligen Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter
4 in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stückes ungleich kürzer, als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter,*) daß es

*) Brumoy, Théâtre des Grecs T. II. p. 89.

den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen ἆ, ἆ, φεῦ, ἀτατταῖ, ὤ μοι, μοι! ach, ach, weh, wehe, o weh mir! die ganzen Zeilen voller παπαῖ, παπαῖ! ach, ach, aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen deklamieret werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nötig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheinet dem Leser weit kürzer auf dem Papier, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. 5
Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut;*) nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlet, schreiet so gräßlich, als schrieen zehn tausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzten.**)

So weit auch Homer sonst seine Helden über menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt, 6
wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern

*) Iliad. V. v. 343: ἡ δὲ μέγα ἰάχουσα —: „sie aber laut wehklagend —“

**) Iliad. V. v. 859.

waren in dieser größer, als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind die Züge des alten nordischen Heldenmuts.*) Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

7 Nicht so der Grieche! Er fühlte und furchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei den Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei den Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschloßner Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerket haben.**) Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillestand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Toten beschäftiget, welches auf beiden Teilen nicht ohne heiße Thränen abgehet: „heiße Thränen vergießend": δάκρυα θερμὰ χέοντες. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen: „und nicht gestattete ihnen der große Priamus zu weinen": οὐδ' εἴα κλαίειν Πρίαμος μέγας. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten

*) Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.

**) Iliad. VII. v. 421.

sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne; indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. „Ich tadele es zwar keineswegs zu weinen": *Νεμεσσῶμαί γε μὲν οὐδὲν κλαίειν*, läßt er an einem andern Orte*) den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, 8
die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet, der sterbende Herkules. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules, die lächerlichsten unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter**) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar

*) Odyss. IV. v. 195.
**) Chateaubrun.

unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung, ausschließt.

9 Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket.

II.

Gang. 1. Wesen der Malerei. Ihre Aufgabe: Darstellung des Schönen unter Ausschluß des Schönen niederer Gattungen. Anders die moderne Malerei. 2. Bewertung von Darstellungen des Schönen niederer Gattungen bei den Alten. 3. Anwendung des Grundsatzes der Nachahmung der Wirklichkeit in das Schönere, in das Ideal. 4. Wissenschaft und Kunst: Ziele: Erkenntnis der Wahrheit, Empfindung eines Vergnügens. 5. Folge aus der Aufgabe der Bildkunst das Schöne darzustellen: Herabsetzung des Ausdrucks auf einen geringeren Grad, der der Schönheit fähig ist. 6. Beispiele. Iphigenia des Timanthes (um 400 v. Chr.). 7. Anwendung auf die Laokoongruppe. Andere Beispiele.

Sachliches. 1. Das Schöne niederer Gattungen: das Naturschöne wie es sich als Erfassung der zufälligen wirklichen Erscheinung darstellt: dies soll nur als Studium dienen — die Bildkunst soll keine Wiederholung der Naturerscheinung mit möglichster Erreichung des Eindrucks der Naturwirklichkeit sein. 6. Die Verhüllung des Vaters bei der Opferung der Tochter zeigt ein pompejanisches Wandgemälde, dessen Nachbildung beigegeben ist. Der Grund der Verhüllung liegt wohl mehr in der Empfindung des Vaters, der die Abschlachtung des Kindes zwar zugeben muß, aber nicht ansehen kann.

1 Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch, in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß,

daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird itzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche die Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet, und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will", sagt ein alter Epigrammatist*) über einen höchst ungestaltenen Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalten wie möglich, ich will dich malen. Mag dich schon niemand gern sehen: so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreikus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte,**) lebte in der 2

*) Antiochus (Anthолog. lib. II. cap. 4).

**) Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit Conring.). Es giebt Ausleger (z. E. Kühn über den Älian

verächtlichsten Armut.*) Und Pyreikus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen,**) des Kotmalers; obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hilfe zu kommen.

3 Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius,***) gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichern Teile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Karikatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische gesetzt.†) Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunst-

---

(Var. Hist. lib. IV. cap. 3), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angiebt, darin setzen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionysius Menschen, und Pauson Tiere gemalt habe. Sie malten allesamt menschliche Figuren, und daß Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, daß er ein Tiermaler gewesen, wofür ihn Hr. Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen nichts als Menschen malen, und hieß nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

*) Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.
**) Plinius lib. XXXV. sect. 37. Edit. Hard.
***) De Pictura vet. lib. II. cap. IV. § 1.
†) Plinius lib. XXXIV. sect. 9. Edit. Hard.

werken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die 4
Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken.

Doch ich gerate aus meinem Wege. Ich wollte bloß fest- 5
setzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folget notwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder

ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.*)

Opferung der Iphigenia. Ein pompejanisches Wandgemälde.

*) Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und andere gedenken, man übersehe die noch itzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde, und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme die Münzen aus, deren Figuren aber nicht zur Kunst, sondern zur Bildersprache gehören.

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübnis gemildert. Und wo diese 6
Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllet, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser,*) in den traurigen Physiognomieen so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener,**) daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Teil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die alle Zeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als

*) Plinius lib. XXXV. sect. 35. Cum maestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere: „Nachdem er alle, besonders den Oheim, betrübt gemalt und jedes Bild der Trauer verbraucht hatte, verhüllte er das Antlitz des Vaters selbst, das er nicht auf würdige Weise darzustellen vermochte."

**) Summi maeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. (Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11): „Er bekannte damit, daß die Herbigkeit der höchsten Trauer durch die Kunst nicht ausgedrückt werden könne."

es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er erraten. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

7 Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern, weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Öffnung des Mundes, — bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde, für einen Orakel erteilenden Jupiter ausgab.*) Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben.**)

*) Antiquit. expl. T. I. p. 50.

**) Er giebt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Calchantem tristem, maestum Ulyssem,

Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.*)

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekannten Meisters, war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die lokrischen Felsen und die euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster als wild.**) Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzuteilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie.***)

clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum: „Kalchas betrübt, Ulysses traurig, Ajax schreiend, Menelaus wehklagend." — Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen sein, und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

*) Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.

**) Plinius lib. XXXIV. sect. 19.

***) Eundem, nämlich den Myro, lieset man bei dem Plinius (libr. XXXIV. sect. 19.) vicit et Pythagoras, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur: „Ebendenselben besiegte auch Pythagoras, der den zu Olympia gezeigten Wettläufer Astylos schuf, sowie einen eine Tafel haltenden libyschen Knaben an demselben Orte, einen Äpfel tragenden Nackten, zu Syrakus jedoch einen Hinkenden: bei ihm scheinen die Beschauer den Schmerz des Geschwüres mit zu empfinden." Ich lese anstatt claudicantem, Philoctetem, oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn „den Pfad mühselig dahingehen": σίβον κατ' ἀνάγκαν ἕρπειν, und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

III.

Gang. 1. Moderne Erweiterung der Aufgabe der Bildkunst auf Darstellung des Charakteristischen: Wahrheit und Ausdruck. 2. Davon unabhängiger Grund für die Maßhaltung des Bildkünstlers: Beschränkung auf die Darstellung eines einzigen Augenblickes. 3. Beschaffenheit dieses Augenblickes: Vermeidung des höchsten Augenblickes im Verlauf einer Handlung. Anwendung auf die Laokoongruppe. 4. Vermeidung von Handlungen, die ihrem Wesen nach nur augenblicklich erscheinen, um alsbald wieder zu verschwinden und die die Dauer sowie die gleichmäßige, in dem Wesen der Handlung begründete Wiederholung ausschließen: das Transitorische. Beispiel. 5. Die Medea des Timomachus (zur Zeit der Diadochen) und sein rasender Ajax.

Sachliches. 3. Das Bild ist das der Leiter, über deren obersten Staffel weiter nichts ist, so daß die Phantasie bei der nachdichtenden Belebung der durch einen Augenblick angedeuteten Handlung zu dem früheren, schwächer anregenden Augenblick heruntersteigen muß: bleibt der Bildkünstler bei der Darstellung eines solchen früheren Augenblickes, so kann die nachdichtende Phantasie von da höher steigen und zu kräftigeren Bildern, zur endlichen Entscheidung und Durchführung der Handlung gelangen: die höchste Staffel ist der Tod des Laokoon, über den hinaus es weiter nichts giebt. 4. Zu der Bestimmung des Transitorischen, die Lessing giebt, muß noch hinzukommen: die im Wesen der Handlung begründete naturgemäße Wiederholung gestattet die Darstellung eines Augenblickes aus dieser Handlung; ein solcher Augenblick ist nicht transitorisch in Lessings Sinn. 5. Ein pompejanisches Wandbild, das die Medea so darstellt, wie Timomachus sie aufgefaßt hat, ist beigegeben. Der rasende Ajax ist in der Handlung zu denken, die neu beginnt, sobald er zur Besinnung kommt und sieht, was er gethan hat: diese Handlung schließt mit dem Selbstmord. Die nachdichtende Phantasie greift für das Verständnis des gegenwärtigen Augenblickes zu dem früheren zurück, der Ermordung der Tiere, wozu der Maler durch Darstellung der erschlagenen Schafe anregt, geht dann aber die Staffeln höher, die zum Ausbruch der Verzweiflung, zum Selbstmord, zum totdaliegenden Ajax führen. Das ist wirklich der rasende Ajax: wäre er dargestellt, wie er die Tiere totschlägt, so würde nichts die Phantasie anregen die Folgen der Raserei, die zur Vernichtung des Helden führt, weiterzudichten: wir sähen einen Rasenden, aber keinen rasenden Ajax.

Der Rasende kann weiter leben: erst der in der Beschämung auf den Selbstmord sinnende rasend Gewesene ist wirklich der rasende Ajax.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten 1
ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wolle diese Begriffe vors erste unbestritten in 2
ihrem Werte oder Unwerte lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie 3
mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste

zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.

4 Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öftrer, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspreßt, läßt entweder bald nach, oder zerstöret das leidende Subjekt. Wann also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

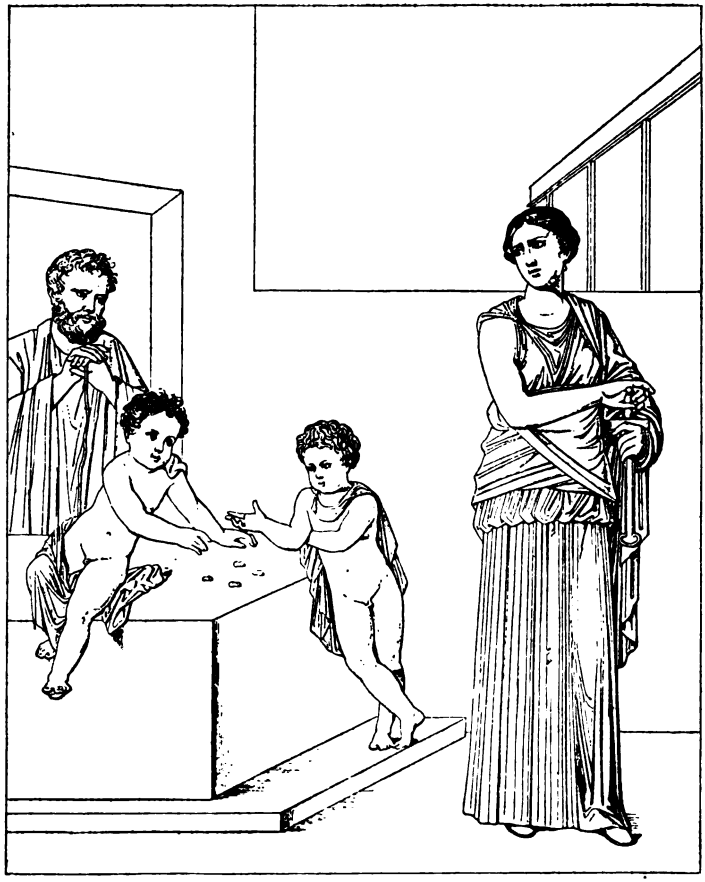
5 Unter den alten Malern scheinet Timomachus Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählet zu haben. Sein rasender

Ajax, seine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wut entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret. Der Dichter, der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Kreusa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir auch im Gemälde!“ setzt er voller Verdruß hinzu.*)

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der

*) Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.)

Αἰεὶ γὰρ διψᾷς βρεφέων φόνον. ἦ τις Ἰήσων
Δεύτερος, ἢ Γλαύκη τις πάλι σοι πρόφασις;
Ἔρρε καὶ ἐν κηρῷ παιδοκτόνε —



Medea. Ein pompejanisches Wandgemälde.

Nachricht des Philoſtrats urteilen.*) Ajax erſchien nicht wie er unter den Herden wütet, und Rinder und Böcke für Menſchen feſſelt und mordet. Sondern der Meiſter zeigt ihn, wie er nach dieſen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet daſitzt, und den Anſchlag faßt, ſich ſelbſt umzubringen. Und das iſt wirklich der

Der raſende Ajax. Ein Vaſenbild.

raſende Ajax; nicht weil er eben itzt raſet, ſondern weil man ſiehet, daß er geraſet hat; weil man die Größe ſeiner Raſerei am lebhafteſten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun ſelbſt darüber empfindet. Man ſiehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

*) Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

IV.

Gang. 1. Die für die Bildkunst zwingenden Gründe für Mäßigung des Schmerzensausdruckes gelten nicht für die Dichtkunst. 2. Der Dichter hat ein weiteres Gebiet: die körperliche Schönheit ist eines der Mittel seiner Kunst, das er selten und nicht mit Notwendigkeit anwendet. Laokoons Schreien ist für ihn ein erhabener Zug — ob es ein für das Auge schönes Bild giebt, kommt nicht in Betracht. 3. Der Dichter braucht seine Schilderung nicht bei einem Augenblick festzuhalten: ihm ist das Schreien ein rasch vorübergleitendes Glied einer großen Kette, das an seiner Stelle, aber nicht ausschließlich und allein wirkt. 4. Folge für Bildkunst und für Dichtkunst. 5. Folge für die dramatische Dichtkunst: in der dramatischen Darstellung hören wir nicht nur, wir sehen auch. Fünf theoretische Einwürfe. 6. Theorie und Praxis. 7. Widerlegung von $5_{,1}$: Verstärkung der Vorstellung des körperlichen Schmerzes. 8. Widerlegung von $5_{,2}$: Verbindung mit anderen Übeln. 9. Widerlegung von $5_{,3}$: Standhaftigkeit und Größe Philoktets. 10. Widerlegung von $5_{,4}$: Wirkung auf die Mithandelnden. 11. Widerlegung von $5_{,5}$: Größere Vollkommenheit der schauspielerischen Darstellung, besonders bei den Alten.

1 Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

III,1:2 Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern, so ist soviel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Person zu interessieren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß, wenn sein Held einmal unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht gedenken, oder, wenn wir daran

gedenken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht ein schöne, doch eine gleichgiltige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmet ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß „er erhebt gräßliches Geschrei bis zu den Sternen": clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nötigt hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen 3 : III,2
einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprung auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug, für sich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzeln Eindruck verlieret, und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien: was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr be- 4
kennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon

nicht schreien ließ, so that der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemands Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige [1] Äußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches [2] andere Übel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen ver- [3] möchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. [4] Die Umstehenden können unmöglich so viel Anteil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl [5] anders als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann: und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben, als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

[6] Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch

die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Teil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, in sofern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vorteilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit: weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wut aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu töten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat. 7:5,1

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, 8:5,2

daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Übeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mitteilten. Diese Übel waren, völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzet ist.*) Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit und Kräfte und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgiltig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Übel, so viel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebenso wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und

*) Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hilflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen.

Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubet sehen, des Einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wann er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern! Chateaubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich: ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nötiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der greulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter, über die Alten triumphieren, und einer schlug vor, das Chateaubrunsche Stück la Difficulté vaincue zu benennen.*)

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzeln 9 : 5,3
Szenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er

*) Mercure de France, Avril 1755, p. 177.

schreiet, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider gehet eigentlich der Vorwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt.*) „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger und einem Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und schreiet. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicher Weise zusammen, und ziehen unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen ebensowohl, als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Übel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht, ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, eben so heftig schreien zu können, als er.“ — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzeln Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzeln Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmer-

*) The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith. Part. I. sect. 2. chap. 1. p. 41, (London 1761.)

zen heftig schreien hören. Aber nicht immer, nicht zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer eben so unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tuskulanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil

sie die tapfersten Männer klagend einführen." Sie müssen sie klagen lassen: denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblicket werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten: so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Äußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senekaschen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesszenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheinet, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunst nachahmen kann.

5,4:10 4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat: er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des

Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheinet. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entstehet oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verräterei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmütigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheinet, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirket wird. Bei dem Franzosen haben wiederum

die schönen Augen ihren Teil daran.*) Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz: er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubt. Schon hatte er in dieser Wut den Lichas ergriffen und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich: um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hilfe eilen, oder Herkules unter diesem Übel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattierung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Überhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott, und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Teil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen.**) Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

5,5 : 11 5. Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob

*) Act. II. Sc. III. De mes déguisements que penserait Sophie? sagt der Sohn des Achilles.

**) Trach. v. 1088. 89. „Der ich wie ein Mädchen weinend gewinselt habe“:

— — ὅςις ὥςε πάρθενος
Βέβρυχα κλαίων — —

es auch ein Garrick nicht vermögend wäre: und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skävopöie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben.

2. Die Laokoondichtung und die Laokoongruppe.

V.

Gang. 1. Verhältnis der Entstehung der Laokoongruppe und der Schilderung Virgils: a. Virgil dichtet nach der Gruppe; b. die Gruppe wird nach Virgils Schilderung geschaffen. Dritte Möglichkeit: beide Kunstschöpfungen entstehen unabhängig von einander, aber aus gleicher, griechischer Quelle. 2. Prüfung der Möglichkeit, daß die Bildkünstler dem Dichter nachgeahmt hätten. Vorläufige Annahme dieser Hypothese um die Art zu untersuchen, wie sie ihm nachgearbeitet hätten. 3. Die Vereinigung der Kinder mit dem Vater durch die Schlangen findet sich auch bei dem Dichter. 4. Freilassung der Hände bei beiden Künstlern: die sonstige Art der Umwindung der Körper durch die Schlangen bei beiden Künstlern ganz verschieden. 5. Verschiedenheit der Bekleidung: falscher Grund. 6. Wahrer Grund. 7. Folge für den Bildkünstler: Aufgeben der Bekleidung.

Sachliches. 4. Mensur: das aus der Gliederung des Ganzen in einzelne Teile durch das harmonische Zusammenwirken dieser Glieder sich ergebende Verhältnis mit der hieraus entstehenden schönen Wirkung des Ganzen.

Es giebt Kenner des Altertums, welche die Gruppe Laokoon 1
zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani,*) und von den neuern den Montfaucon**) nennen.

*) Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14: „Und obgleich diese (Agesander, Polydorus und Athenodorus aus Rhodus) diese Statuen nach Virgils Beschreibung gebildet zu haben scheinen u. s. w.": Et quamquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.

**) Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agésandre,

Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Übereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ohngefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei, als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei ältrern Quelle geschöpft. Nach dem Makrobius würde Pisander diese ältere Quelle sein können.*) Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es „schulkundig", pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmet, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Mutmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

2 Indes wenn ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Ge-

---

Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, aient travaillé comme à l'envi, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable description qu'a faite Virgile de Laocoon etc.

*) Saturnal lib. V. cap. 2. „Meint ihr, ich werde erwähnen, was Virgil von den Griechen genommen hat, was allgemein bekannt ist? ... Daß er die Zerstörung Trojas, mitsamt seinem Sinon und dem hölzernen Pferd und mit allem übrigen, was sein zweites Buch ausmacht, vom Pisander fast wortgetreu übersetzt hat? ... Aber über dies und ähnliches gehe ich als über schulkundige Dinge weg": Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putatis quae vulgo nota sunt? ... quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, ceterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro paene ad verbum transcripserit? ... Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.

schichte des Laokoon von ihm erzählet worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgils im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählt, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmonieren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobet in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzern Pferdes anzuraten, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus*) nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeuget eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen**) das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich

*) Paralip. lib. XII., v. 398—408, et v. 439—474.

**) Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron scheinet nur eine angenommen zu haben: „Und des kinderfressenden Porkes doppelte Windungen“:

Καὶ παιδοβρῶτος Πόρκεως νήσους διπλᾶς.

getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon verteidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen: also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgils gethan haben.

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothese kann gelten lassen, nach welcher der Kritikus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben: ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Über das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

3 Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist ohnstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeuget. Wem gehört er? Dem Dichter, oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden.*) Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — Sicheren Zuges
„Gehn sie Laokoon an; und zuerst zween kindlichen Söhnlein
Dreht um den Leib ringsher sich das Paar umringelnder Schlangen,
Schnüret sie ein, und, o Jammer! zernagt mit dem Bisse die Glieder.
Drauf ihn selbst, der ein Helfer sich naht und Geschosse daherträgt,
Fassen sie schnell und knüpfen die gräßlichsten Windungen — —“:

*) Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpents quittèrent les

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstricket, und da der Vater ihnen zu Hilfe kommt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vorderteilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hinterteilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes notwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus*) zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge, alles was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die 4

deux enfants pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même temps les enfants et leur père.

*) Donatus ad. v. 227. lib. II. Aeneid. „Man darf sich nicht wundern, daß sie durch den Schild und die Füße der Bildsäule bedeckt werden konnten, von denen Virgil oben gesagt hat, sie seien lang und kräftig gewesen und sie hätten sowohl in vielfacher Umschlingung den Körper des Laokoon und der Kinder umgeben als auch hätte ein Teil noch darüber hinaus gereicht": Mirandum non est, clipeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war, und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hievon mußte der mangelnde Nachsatz sein; oder das non hat keinen Sinn.

Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

„Jener ringt mit den Händen, hinweg die Umkettungen drängend“:
Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künstler notwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Ärme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftiget, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch nichts als diese Freiheit der Arme fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib, und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

„Zweimal mitten umher, zweimal um den Hals die beschuppten
Rücken geschmiegt, stehn hoch sie mit Haupt und Nacken gerichtet“:
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Teile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift geht gerade nach dem Gesichte. Dem ohngeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Hauptteile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde

unsichtbar geblieben sein. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirket worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragende spitze Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich dem ohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn*) mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse, um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nötig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andere, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in

*) In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil. (London 1697 in groß Folio.) Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheinet er mit seinen beiden Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer, nackend vorgestellet werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Übliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen.*) Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschiehet. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiednen Stoffe eben so gut nachahmen als die Malerei: würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts

*) So urteilet selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remarquez, s'il vous plaît, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pu, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nus. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, qu'elle apparence y a-t-il qu'un fils de roi, qu'un prêtre d'Apollon se trouvât tout nu dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpents passèrent de l'île de Ténédos au rivage de Troie, et surprirent Laocoon et ses fils dans le temps même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer comme le marque Virgile dans le second livre de son Enéide. Cependant les artistes, qui sont les auteurs de ce bel ouvrage, ont bien vu, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtements convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvénients, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même.

verlieren? Hat ein Gewand, das Werk ſklaviſcher Hände, eben ſo viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organiſierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, iſt es einerlei Verdienſt, bringt es einerlei Ehre, jenes oder dieſen nachzuahmen? Wollen unſere Augen nur getäuſcht ſein, und iſt es ihnen gleich viel, womit ſie getäuſcht werden?

Bei dem Dichter iſt ein Gewand kein Gewand; es ver- 6
decket nichts; unſere Einbildungskraft ſieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, ſein Leiden iſt ihr an jedem Teile ſeines Körpers einmal ſo ſichtbar, wie das andere. Die Stirne iſt mit der prieſterlichen Binde für ſie umbunden, aber nicht umhüllet. Ja, ſie hindert nicht allein nicht, dieſe Binde; ſie verſtärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

„Ganz von Eiter die Bind' und ſchwärzlichem Gifte beſudelt“:
Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm ſeine prieſterliche Würde; ſelbſt das Zeichen derſelben, das ihm überall Anſehen und Verehruug verſchafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

Aber dieſen Nebenbegriff mußte der Artiſt aufgeben, wenn 7
das Hauptwerk nicht leiden ſollte. Hätte er dem Laokoon auch nur dieſe Binde gelaſſen, ſo würde er den Ausdruck um ein Großes geſchwächt haben. Die Stirne wäre zum Teil verdeckt worden, und die Stirne iſt der Sitz des Ausdruckes. Wie er alſo dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, ſo opferte er hier das Übliche dem Ausdruck auf. Überhaupt war das Übliche bei den Alten eine ſehr geringſchätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchſte Beſtimmung ihrer Kunſt ſie auf die völlige Entbehrung desſelben führte. Schönheit iſt dieſe höchſte Beſtimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunſt mit der Not zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was iſt ſie, gegen die Schönheit der menſchlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen

kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern, zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

Gang. Urteil über das Befolgen des Dichters durch die Bildkünstler. 2. Umkehrung der Voraussetzung: der Dichter soll den Bildkünstlern nachgeahmt haben. 3. Ausgangspunkt der Untersuchung: Ergebnis der Untersuchung der ersten Annahme: Einschränkung des Satzes, eine gute dichterische Schilderung müsse auch ein gutes Gemälde, eine gute Darstellung in der Bildkunst geben. 4. Dagegen wird jeder Zug des Bildkünstlers, der mit natürlichen Zeichen arbeitet, auch bei dem Dichter, der mit willkürlichen Zeichen arbeitet, die gleich gute Wirkung ausüben: die schöne Wirkung ist die gleiche der Art nach, nur der Grad ist verschieden. 5. Folgerung: Grundlosigkeit des Abweichens des Dichters von seinem Vorbild, dem Bildkünstler. 6. Es wäre die Verschlingung der drei Personen zu einer Gruppe deutlicher beim Dichter hervorgetreten als es jetzt geschieht. 7. Der Dichter hätte sich die Verbindung von Schmerz und Schönheit nicht entgehen lassen und nicht durch das gräßliche Geschrei ersetzt. 8. Der Dichter hätte die Windungen der Schlangen nicht verändert. 9. Die Veränderungen des Dichters wären somit absichtlich: damit hört die Nachahmung auf. 10. Folglich ist die Annahme eines Nachschaffens von seiten der Bildkünstler wahrscheinlicher als von Seiten des Dichters.

Sachliches. 4. Natürliches Zeichen: das Mittel der Darstellung deckt sich in der Form der Erscheinung mit dem dargestellten Gegenstand — ein gemalter Baum mit dem nachgebildeten wirklichen Baum. Willkürliches Zeichen: das Mittel der Darstellung hat in seiner Form mit dem bezeichneten Gegenstande nichts gemein: das gesprochene Wort „Baum“ und der bezeichnete Gegenstand sind in der in die Sinne fallenden Form ganz verschieden.

1 Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgen dem Dichter, ohne sich in der ge-

ringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll 2: V
den Künstlern nachgeahmet haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten.*) Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber da sie das Kunstwerk so überschwänglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des 3
Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur in soweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so 4
kann das Kleinere in dem Größern enthalten sein. Ich will sagen:

---

*) Maffei, Richardson, und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei, S. 37. Richardson, Traité de la Peinture, Tome III. p. 513.)

wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann, so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedienet, in dem Werke des Dichters von eben so guter Wirkung sein können? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft, durch das Auge, schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wenn er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben?*) Ich begreife wohl,

*) Ich kann mich desfalls auf nichts Entscheidenderes berufen, als auf das Gedicht des Sadolet „Über die Laokoongruppe“: De Laocoontis Statua. Es ist eines alten Dichters würdig. [Die betreffende Stelle heißt:]

„Sage, was preis' ich zuerst und zumeist, den jammernden Vater,
Oder der Söhne Paar, und die wild sich krümmenden Schlangen,
Gräßlich zu schau'n, im giftigen Zorn mit gewaltigen Schweifen?
Oder die Wunden, den Schmerz, so wahr im sterbenden Marmor?
Grau'n erfaßt das Gemüt, und von dem schweigenden Bildwerk
Regt, mit Entsetzen gepaart, in der Brust sich fühlendes Mitleid.
Doppelt wälzen sie sich, die glutausprühenden Schlangen,
Irren umher und ringeln sich fest in engeren Kreisen,
Und umschlingen die Körper der drei mit vielfacher Windung.
Kaum vermag es das Auge, den gräßlichen Jammer zu schauen
Und das herbe Geschick, schon züngelt die eine und stürzt sich
Auf den Laokoon los, umwindet ihn oben und unten
Und zerreißt grausam mit gierigem Biß ihm die Weichen.

wie seine vor sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andern Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Krampfhaft weicht sein Körper zurück, und du schaust, wie die Glieder
Qualvoll windet der Schmerz, und die blutende Seite sich krümmet.
Also in bitterem Leid und von der Schlange zerfleischet,
Klagt er in jammerndem Ton und bemüht sich, die geifernden Zähne
Fortzureißen und streckt die Linke der Hyder entgegen.
Doch, ob die Muskeln gespannt und des Körpers gesammelte Kräfte
Ringen mit höchster Gewalt, umsonst ist seine Bemühung.
Tragen nicht kann er die Wut, und Schmerz ersticket die Klag' ihm,
Doch die Schlange bringt vor in stets erneueten Ringeln,
Schlüpfrig, und schürzt um das Knie die festgewundenen Knoten,
Daß die Wad' anschwillt, und der Schenkel vom heftigen Drucke
Samt den edleren Teilen, in denen gehemmet der Pulsschlag;
Und das dunkele Blut, es stockt in den bläulichen Adern.
Gleiche Gewalt bemächtigt sich auch der zarteren Söhne,
Schnürt sie in furchtbarer Pein und zerfleischet den Armen die Glieder.
Sieh, schon blutet der eine, die Brust von der Schlange zerrissen,
Und nach dem Vater ruft er mit fast verscheidender Stimme,
Denn die gewaltige Last umwindet ihm kreisend den Körper.
Nicht berührt von dem Biß steht unverletzt noch der Bruder,
Will mit der Hand abwenden von sich den drohenden Schweif noch,
Da erblickt er den Vater und starrt ob des schrecklichen Anblicks:
Schüchtern hält er die Thräne zurück, und es hemmet die Furcht ihm
Klagendes Jammergeschrei — —":

(Übersetzung von Cosack.)

Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili adspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant.
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.

V,3:6 Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten, gleichsam nur erraten zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war itzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist, ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

III,3.4.:7 Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn eben

---

Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Obiicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt surae, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera saevit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumiectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,
Et jamjam ingentes fletus, lacrimasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor — —

(v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum T. II. p. 63.)

so unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern, erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheinet, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eigenen Person macht, sondern sie den Äneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Äneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu:*) die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzeln Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen aufeinander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es

*) De la Peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son poème; et cela le mène à cette description pathétique de la destruction de la patrie de son héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un particulier.

der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

V,4:8 Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Verteilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt, als durch natürliche Zeichen.

„ . . . schon züngelt die eine und stürzt sich
Auf den Laokoon selbst, umwindet ihn oben und unten
Und zerreißt grausam mit gierigem Biß ihm die Weichen . . .
Doch die Schlange dringt vor in stets erneueten Ringeln,
Schlüpfrig, und schürzt um das Knie den festgewundenen Knoten“:

— — — — micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
— — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

„Zweimal mitten umher, zweimal um den Hals die beschuppten
Rücken geschmiegt, stehn hoch sie mit Haupt und mit Nacken gerichtet“:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht aufs reine zu bringen suchen, sie muß itzt nur die Schlangen, itzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr

das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil 9
mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Not verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Teil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen Teile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnet zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten, die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheinet Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas Anderes. Folglich, wenn in 10
Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler als des Dichters zu vermuten. In allem Übrigen weicht einer von dem andern ab, nur mit dem Unterschiede, daß, wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz den Dichter nachzuahmen noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nötigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmet haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie dem ohngeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei, als die poetische Beschreibung.

3. Die Nachahmung von Werken der einen Kunst durch Werke der anderen Kunst.

A. Nachahmung der Bildkunst durch die Dichtkunst.

VII.

Gang. 1. Zweifache Art der Nachahmung: ein Künstler ahmt dem Werke des andern nach — und: beide haben dasselbe Vorbild. Beispiele. 2. Im letzteren Falle Notwendigkeit der Übereinstimmung vieler Züge: diese beweisen keinen vor- und nachbildlichen Zusammenhang zwischen den Künstlern. 3. Versuch des Spence einen solchen Zusammenhang in den uns erhaltenen Werken des Altertums zwischen Dichtkunst und Bildkunst nachzuweisen, besonders so, daß der Dichter bei seinen Schilderungen von Körpern ein Bildwerk im Auge gehabt hätte. 4. Beispiele [fallen hier fort]. 5. Nachteilige Wirkung dieses Werkes und seiner Anschauungsweise.

1 Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Äneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellet worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellet siehet, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes, und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen

Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk andrer Künste, oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, 2
die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Übereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern, über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten eng- 3
lischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber dem ohngeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

[Hier folgen Beispiele, die die Haltlosigkeit des Standpunktes dieses 4
Buches darthun.]

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis 5
sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigentümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder

unterzuschieben, so ekel, und den klassischen Schriftstellern weit nachteiliger geworden ist, als ihnen die wässerigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedauere ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist.*)

VIII.

Gang. 1. Seltsame Vorstellung Spences über die Ähnlichkeit von Dicht- und Bildkunst und ihre beständige Verbindung. Seine Verlegenheit bei den Unterschieden und wunderliche Ausflüchte. 2—6. Beispiele [fallen hier fort]. Ergebnis: Verlangen eines richtigen Verhältnisses beider Künste zu einander.

1 Von der Ähnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubet, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheinet er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

2—6 [Hier folgen Beispiele solcher wunderlicher Ausflüchte. Lessing verlangt dagegen:]

Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will,

*) In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seinem Gespräche über die alten Münzen.

so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester, und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Gang. Forderung für den Fall einer Vergleichung der Werke beider Künste: Frage nach dem Vorhandensein eines äußerlichen, das freie Schaffen des Künstlers beeinträchtigenden Zwanges. 2. Ein solcher Zwang die Kultusvorschrift. 3. Beispiel: Bacchus mit Hörnern: der freie Künstler läßt diese weg [Ausführung des Beispiels fällt hier fort]. 4. Scheidung der antiken Werke: nur die ohne Kultuszwang geschaffenen Werke, die Werke die nur schön sein wollen, gehören der Kunst. 5. Folge aus der Nichtbeachtung dieser Scheidung. 6. Falsche Vorstellung von der Größe des Einflusses des Kultus auf die Kunst. Beispiel aus Spence [fällt hier fort].

Wenn man in einzeln Fällen den Maler und Dichter mit 1
einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters 2—3
die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret. [Beispiele.]

Da indes unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke so- 4
wohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles Andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, son-

dern ein bloßes Hilfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sah; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

5 Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht, so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich, als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Ärgernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus sie gezogen worden.

6 Gegenteils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. [Beispiele.]

X.

Gang. Beispiel von Spences falscher Auffassung der Grenzen der Bild- und der Dichtkunst: bei dem Dichter bedarf Urania der Himmelskugel nicht um als Urania erkannt zu werden. 2 Verschiedenheit der beiden Künste bei der Personifierung der Abstrakta. 3. Hieraus die Regel über die Verwendung der bildkünstlerischen Attribute bei dem Dichter. Befolgung durch die Alten, Übertretung durch die Modernen. 4. Unterscheidung der allegorischen und der historischen, hier poetisch genannten Attribute.

Sachliches. Ein Gegenstand, der der dargestellten Persönlichkeit wirklich angehört hat und von ihr in bestimmten Fällen gebraucht worden ist, wird historisches Attribut: die Gesetzestafeln Mosis, das

Messer Abrahams, die Leier Davids; ein Gegenstand, der mit dem wirklichen Auftreten der dargestellten Persönlichkeit und ihrem Thun oder Leiden nichts zu thun hat, vielmehr ein willkürliches Zeichen giebt, ist ein allegorisches Attribut: das Füllhorn für den Reichtum, der Hut und das zerbrochene Joch oder die zerbrochene Kette für die Freiheit. Dazwischen steht das symbolische Attribut: es erinnert an einen Gegenstand, der mit der dargestellten Persönlichkeit zusammenhängt, giebt ihn aber nur andeutungsweise, nicht ebenbildlich wieder: die Arche in der Hand Noahs, die Kirchenmodelle in der Hand von Kirchengründern. (Näheres hierüber: Veit Valentin, Über Kunst, Künstler und Kunstwerke S. 61—70: „Kunst, Symbolik und Allegorie".)

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche 1
deutlich zeiget, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft, sagt er, so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeiten haben, erwarten sollte." *)

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: „Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen":

Ipsa diu positis letum praedixerat astris
Uranie —**),

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre

*) Polymetis Dial. VIII. p. 91.
**) Statius Theb. VIII. v. 551.

es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Ebendieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten.*) „Es verdient angemerkt zu werden, sagt er, daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rate ziehen.**) — Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters, als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr wenig." —

Wenn der Dichter Abstrakta personifieret, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisieret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifierten Abstraktis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas Anders sind und etwas Anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand; eine andere, an eine Säule gelehnt, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifierte Abstrakta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts Anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber

*) Polym. Dial. X. p. 137.
**) Polym. Dial. X. p. 139.

den Künstler die Not treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern 3
als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höheren Wesen. Bedienet sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem höheren Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflissentliche Übertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistenteils auf das Hauptwerk am wenigsten; nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisieren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die 4
Künstler ihre Abstrakta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkans, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können.

Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen, zum Unterschiede jener allegorischen, die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas ähnliches.*)

B. Nachahmung der Dichtkunst durch die Bildkunst.

XI.

Gang. 1. Gleiche Forderung des Grafen Caylus betreffs der allegorischen Attribute. Übergang. 2. Forderung des Grafen betreffs Verwendung des Homer für den Maler. 3. Vermengung der doppelten Nachahmung. 4. Der geringe Wert der ersten Art der Nachahmung

*) Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Notwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist: (Lib. I. Od. 35.)

„Es schreitet stets die bittere Not vor dir,
Die Balkennägel trägt sie in ihrer Hand
Und Keile; nicht auch fehlet ihr das
Flüssige Blei und die strenge Klammer“:

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahena; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum —

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei, für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen, als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le poète ait eu besoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attribute ein attirail patibulaire sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräte in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln; sondern, weil alle Attribute eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringeren Klarheit fähig sind.

besteht nicht für den Bildkünstler, der dem Dichter nachahmt. 5. Sachlicher Grund. 6. Folge: Geringeres Bestreben des Bildkünstlers zu erfinden. 7. Vorteil eines bekannten Stoffes für beide Künstler. 8. Persönlicher Grund hierfür von seiten des Bildkünstlers: weise Enthaltsamkeit zu gunsten der leichteren Verständlichkeit des Werkes. 9. Beispiel aus der alten Kunstgeschichte.

Auch der Graf Caylus scheinet zu verlangen, daß der Dich- 1
ter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle.*) Der Graf verstand sich besser auf die Malerei als die Poesie.

---

*) Apollo übergiebt den gereinigten und balsamierten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen. (Il. XVI v. 681. 82.)

„Dann ihn wegzutragen vertraut' er den schnellen Geleitern,
Schlaf und Tod, den Zwillingen."

Πέμπε δέ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι,
Ὕπνῳ καὶ Θανάτῳ διδυμάοσιν.

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: Il est fâcheux, qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnait de son temps au sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paraissent déplacées surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume, à Paris 1757. 8.). Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zierraten verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attribute, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisieret, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attribute entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Ähnlichkeit unter sich vorgestellet, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Zedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beide mit übereinander geschlagenen Füßen. Die neuern Artisten sind von dieser Ähnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten mit einander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblicheren Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

2 Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

VII,1 : 3 In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

4 Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

5 Die Ursache scheinet diese zu sein. Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Ver-

---

Künstler also hier raten müssen, ob er in der Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheinet sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere, mit Blumen gekrönet, nicht wohl gruppieren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig sein können?

strickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten, und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellet, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur kopieret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das 6
Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem anderen zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publiko geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte

Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck.*) Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Teile und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringeren Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anriet:

„Und du ziehst richtiger die Ilias in Akte auseinander als daß du als erster bisher Ungekanntes und Nieerzähltes vorbrächtest“:

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.**)

Anriet, sage ich, aber nicht befahl. Anriet, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

7 In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vorteil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Raten nötiget, so erkaltet unsere Begierde, gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

*) v. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei, S. 159 u. f.
**) Ad Pisones v. 128 - 130.

Nun nehme man beides zusammen; einmal, daß die Erfin- 8
dung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus, in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Teiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordert, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unseres Vergnügens, zu sein scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er erwartet. Geschähe es jedoch: so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nötig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtnis brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Szenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten, anstatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich 9
weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rat eine

bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfnis der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, riet er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen: Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rate zu folgen; impetus animi, sagt Plinius, et quaedam artis libido,*) „ein gewisser Übermut der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten", trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus, einer Kydippe und dergleichen, von welchen man itzt auch nicht einmal mehr erraten kann, was sie vorgestellet haben.

XII.

Gang. 1. Darstellung sichtbarer und unsichtbarer Gegenstände: diese letzteren sind der Malerei versagt. Falsche Vorschrift des Grafen Caylus. 2. Folge davon: Verlust der charakteristischen Züge der höheren, unsichtbar zu denkenden Wesen. 3. Beispiel: der Kampf der Götter in der Ilias. 4. Minerva den Stein schleudernd, Mars, der sieben Hufen bedeckt. 5. Herabsetzung der Götter auf das Maß der Menschen. 6. Die Wolke als Mittel die Unsichtbarkeit anzudeuten. 7. Der unsichtbar machende Nebel. 8. Falsche Verwendung der Wolke. Ihre Fehlerhaftigkeit.

Sachliches. 1. Bei den unsichtbaren Gegenständen in der Malerei ist zu beachten, daß solche Gegenstände für alle oder einige der mit dargestellten Personen innerhalb des Bildes nicht unsichtbar sein, sondern als unsichtbar angedeutet werden sollen: für den Beschauer des Bildes fällt dies fort. Hieraus erklärt sich die berechtigte Anwendbarkeit der Wolke. Vgl. die „Opferung der Iphigenia" S. 14.

1 Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar.

*) Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teil nehmen, nicht angiebt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß notwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, 2
noch endlich abzuhelfen. Das schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebet.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner 3
geteilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bei dem Dichter*) dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft, die Szene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Szene annehmen, deren verschiedene notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten 4
Angriff waget, tritt zurück, und fasset mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor

*) Iliad. XXI. v. 385.

alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten.

„Jene wich, und erhob mit nervigter Rechte den Feldstein,
Der dort lag im Gefilde, der dunklen, rauhen und großen,
Den zur Grenze der Flur aufstelleten Männer der Vorzeit“:
Ἡ δ' ἀναχασσαμένη λίθον εἵλετο χειρὶ παχείῃ,
Κείμενον ἐν πεδίῳ, μέλανα, τρηχύν τε, μέγαν τε,
Τόν ῥ' ἄνδρες πρότεροι θέσαν ἔμμεναι οὖρον ἀρούρης.

Um die Größe dieses Steines gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Überlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Ἑπτὰ δ' ἐπέσχε πέλεθρα — —

„bedeckte sieben Hufen“. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger.

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung.

In ihrer verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrat hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget, müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu ver- 6
stehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheinet aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel oder in Nacht verhüllen, und so davon führen; als den Paris von der Venus,*) den Idäus vom Vulkan,**) den Hektor vom Apollo.***) Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisieret und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten

*) Iliad. III. v. 381.
**) Iliad. V. v. 23.
***) Iliad. XX. v. 444.

Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

7 Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrücket, noch „dreimal nach dem dicken Nebel" mit der Lanze „stoßen": τρὶς δ' ἠέρα τύψε βαθεῖαν.*) Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen wirklichen Nebel sah Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Äneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt.**) In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllet; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

8 Den homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat, oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrachter etwas

*) Iliad. XX. v. 446.
**) Iliad. XX. v. 321.

in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle, oder zum Teil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rat, als daß man sie von der Seite der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist: dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte, denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Gang. 1. Anwendung der Annahme von dem gleichen Gebiete der Bild- und der Dichtkunst auf die vom Grafen Caylus vorgeschlagene Folge von Bildern nach Homer: giebt diese die Dichtung, wie sie der Dichter giebt, und giebt sie auch nur eine Vorstellung von der Schilderungskraft des Dichters? 2. Beispiele: das Bild von der Pest: der Dichter übertrifft den Maler. 3. Die ratpflegenden, trinkenden Götter: der Maler übertrifft den Dichter. 4. Mißverhältnis des Malers und des Dichters dem 4. Buch der Ilias gegenüber: es ist arm an Schilderungen, wie sie der Maler geben kann, reich und vortrefflich an Schilderungen, wie sie der Dichter geben kann. 5. Folgerung: Verneinung der Frage in 1.

Sachliches. 4. Poetische Gemälde sind Schilderungen von klar anschaulich gemachten und daher durch unsere Phantasie leicht nachzudichtenden Handlungen. Die Verwendung des Ausdruckes „Gemälde" für eine Schilderung in Worten trägt viel zu der von Lessing bekämpften Unklarheit in dem Auseinanderhalten beider Gebiete bei: die Vorstellung der Handlung, auf die es hierfür besonders ankommt, wird unterdrückt, und an ihre Stelle tritt unvermerkt die Vorstellung eines ruhigen Zustandes.

1 Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein, — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

2 Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest.*) Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Tote Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichtum dieses Gemäldes, ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben und ihre Leichname wurden verbrannt." Nun lese man den Homer selbst:

„Und von den Höh'n des Olympos enteilt' er, zürnenden Herzens,
Auf den Schultern den Bogen, den wohlverschlossenen Köcher.
Hell erklirrten die Pfeil' an der Schulter des zürnenden Gottes,
Als er einher sich schwang: er wandelte, düsterer Nacht gleich;
Setzte sich drauf von den Schiffen entfernt, und schnellte den Pfeil ab.
Graunvoll aber erklang das Schwirren des silbernen Bogens.
Nur Maultier' erlegt' er zuerst und hurtige Hunde:
Doch nun gegen sie selbst das herbe Geschoß hinsendend,
Traf er; und rastlos brannten die Totenfeuer in Menge."

Βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων, χώμενος κῆρ,
Τόξ' ὤμοισιν ἔχων, ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην.
Ἔκλαγξαν δ' ἄρ' ὀϊστοὶ ἐπ' ὤμων χωομένοιο,
Αὐτοῦ κινηθέντος· ὁ δ' ἤϊε νυκτὶ ἐοικώς·
Ἕζετ' ἔπειτ' ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ' ἰὸν ἕηκε·
Δεινὴ δὲ κλαγγὴ γένετ' ἀργυρέοιο βιοῖο.
Οὐρῆας μὲν πρῶτον ἐπώχετο, καὶ κύνας ἀργούς·
Αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφιεὶς
Βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμεῖαι.

*) Iliad. I. v. 44—53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 7.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er gehet einher gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist eben so unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuten, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeiget, durch eine ganze Galerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf für 3
die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die ratpflegenden, trinkenden Götter.*) Ein goldener offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie viel mehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und — ich finde mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

„Aber die Götter um Zeus ratschlageten in der Versammlung,
Sitzend auf goldener Flur; sie durchging die treffliche Hebe,
Nektar umher einschenkend; und jen' aus goldenen Bechern
Tranken einander sich zu und schaueten nieder auf Troja“:

*) Iliad. IV. v. 1—4. Tableaux tirés de l'Iliade p. 30.

Οἱ δὲ θεοὶ παὰ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη
Νέκταρ ἐωνοχόει· τοὶ δὲ χρυσέοις δεπάεσσι
Δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν εἰσορόωντες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

4 Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere, und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeiget, so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde, als das von Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus los drückt? Als das, von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das, von dem beiderseitigen Angriffe? Als das, von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leukus rächet?

5 Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? Daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? Daß die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeiget? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wann ihrer auch noch so viele, wann sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

XIV.

Gang. 1. Ist das Malerische des Malers und das Malerische des Dichters etwas Verschiedenes, so fällt der Vorschlag des Grafen Caylus. 2. Folgen, die er für die Beurteilung Miltons haben müßte. 3. Miltons Dichtung unmalerisch für den Maler, trotz seiner dichterischen Größe, die Erzählung der Leidensgeschichte Christi malerisch für den Maler, trotzdem sie kein malerisches Genie der Erzähler zeigt. 4. Zweideutigkeit der Ausdrücke Gemälde und malerisch.

Sachliches. Auch die Verwendung des Wortes malerisch für die Schilderung in der Bild- und in der Dichtkunst ist gefährlich: in der Malerei hat der Begriff keinen Bezug zur Handlung, sondern charakterisiert eine besondere Art der Erscheinung in der einheitlichen Wirkung ihrer Teile auf unser Auge und unsere Stimmung; in der Dichtung bezeichnet er alle lebensvollen Züge, die imstande sind uns zur Nachbildung des Erzählten in unserer Phantasie und zur Umsetzung des durch das Wort Erhaltenen in die sinnliche Vorstellung anzuregen: das Erzählte giebt aber in erster Linie fortschreitende Handlung und nicht ruhige Zuständlichkeit.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den 1
Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierstein der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen.*)

Fern sei es, diesem Einfalle, auch nur durch unser Still- 2
schweigen, das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheinet wirklich, daß das verächtliche Urteil, welches Caylus über

*) Tableaux tirés de l'Iliade. Avert. p. V. On est toujours convenu que, plus un poème fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différents tableaux qu'offrent les poèmes, pouvait servir à comparer le mérite respectif des poèmes et des poètes. Le nombre et le genre des tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poèmes et du génie de leurs auteurs.

ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Ähnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Galerien füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des erstern legen.

3 Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Faktum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannigfaltigen Teile desselben, ohne daß sie ihrer Seits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Fakta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

4 Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.*)

---

*) Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasieen, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351.), gesagt: „die poetischen Phantasieen wären, wegen

4. Die Gebiete von Bild- und Dichtkunst und ihre Grenzen.

XV.

Gang. 1. Weiteres Gebiet des Dichters in Bezug auf Darstellung unsichtbarer Gegenstände. 2. Frage: warum sind sichtbare Gegenstände für poetische Gemälde des Dichters und des Malers nicht in gleicher Weise brauchbar? 3. Beispiele. Pandarus. 4. Warum erwähnt Caylus dieses poetische Gemälde nicht, wohl aber die trinkenden Götter? 5. Der Knoten: fortschreitende Handlung in der Folge der Zeit mit ihren Teilen nacheinander — stehende Handlung mit ihren Teilen im Raume nebeneinander.

Sachliches. 5. „Stehende Handlung": Zuständlichkeit, durch die jedoch auch wohl eine Handlung angedeutet werden kann.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie 1
die Erfahrung zeiget, auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen notwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen 2
bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und wiederum manche eigentliche Gemälde unter

---

ihrer Enargie, Träume der Wachenden": *Αἱ ποιητικαὶ φαντασίαι διὰ τὴν ἐνάργειαν ἐγρηγορότων ἐνύπνιά εἰσιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Wortes Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, derer vornehmster Grund die Übereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasieen würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasieen poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.*) Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten, wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, ziehet die Senne mit samt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne nahet sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große gerundete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirret, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

---

*) Iliad. IV. v. 105—126.

„Schnell entblößt er den Bogen, den wohlgeschnitzten, — — —
Den nun stellt' er geschickt, nachdem er ihn spannt', auf die Erde
Angelehnt — — —
Jetzo des Köchers Deckel eröffnet' er, wählte den Pfeil dann,
Ungeschnellt und gefiedert, das Werkzeug finsterer Qualen.
Eilend ordnet' er nun das herbe Geschoß auf der Senne — —
Und dann zog er die Kerbe zugleich, und die Nerve des Rindes,
Daß die Senne der Brust annaht und das Eisen dem Bogen.
Als er nunmehr kreisförmig den mächtigen Bogen gekrümmet,
Schwirrte das Horn, und es tönte die Senn', und es sprang das Geschoß [hin,
Scharfgespitzt, voll Gier hinein in den Haufen zu fliegen."

Αὐτίκ' ἐσύλα τόξον ἐΰξοον — — — —
Καὶ τὸ μὲν εὖ κατέθηκε τανυσσάμενος, ποτὶ γαίῃ
Ἀγκλίνας — — — — — — —
Αὐτὰρ ὃ σύλα πῶμα φαρέτρης· ἐκ δ' ἕλετ' ἰὸν
Ἀβλῆτα, πτερόεντα, μελαινῶν ἔρμ' ὀδυνάων,
Αἶψα δ' ἐπὶ νευρῇ κατεκόσμει πικρὸν ὀιστόν — —
Εἷλκε δ' ὁμοῦ γλυφίδας τε λαβὼν καὶ νεῦρα βόεια·
Νευρὴν μὲν μαζῷ πέλασεν, τόξῳ δὲ σίδηρον.
Αὐτὰρ ἐπειδὴ κυκλοτερὲς μέγα τόξον ἔτεινε,
Λίγξε βιός, νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν, ἆλτο δ' ὀϊστὸς
Ὀξυβελής, καθ' ὅμιλον ἐπιπτέσθαι μενεαίνων.

Übersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der ratpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser sein: Ob schon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind, so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß: so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

Gang. 1. Übergang: Herleitung der Sache aus ihren ersten Gründen. 2. Schluß von der Art der Kunstmittel auf die Beschaffenheit des Nachgeahmten in Bezug auf Raum und Zeit. 3. Körper Gegenstände der Bildkunst. 4. Handlungen Gegenstände der Dichtkunst. 5. Andeutung von Handlungen durch Körper in der Bildkunst. 6. Andeutung von Körpern durch Handlungen in der Dichtkunst. 7. Der der Bildkunst zur Verfügung stehende einzige Augenblick muß innerhalb der angedeuteten Handlung der ausdrucksvollste sein. 8. Die der Dichtkunst zur Verfügung stehende einzige Eigenschaft des durch Handlung angedeuteten Körpers muß der ausdrucksvollste für die Seite des Körpers sein, die hier gerade in Betracht kommt. 9. Hieraus entspringende Regeln. 10. Bestätigung durch die Praxis Homers. 11. Homer schildert fortschrei-

tende Handlungen und deutet die Körper meist nur durch einen Zug an. 12. Homers Schilderung des Körpers und der Handlung. 13. Kunstgriff Homers: Umwandlung der Schilderung des Körpers in Erzählung einer Handlung. Beispiele: *1.* Wagen der Juno. *2.* Anzug des Agamemnon. *3.* Das Szepter Agamemnons. *4.* Abschweifung: allegorische Auffassung der Erzählung vom Szepter zur Bekräftigung des Kunstgriffes der Umwandlung der Beschreibung in eine Handlung. *5.* Das Szepter Achills. 14. Der Bogen des Pandarus.

1 Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

2 Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen.

3 Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

4 Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

5 Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauren fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich 6
selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In-
sofern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet
werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungs-
weise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen 7
nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß
daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende
und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nach- 8
ahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und
muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des
Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen 9, 1
Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körper- 2
licher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen 10
setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers voll-
kommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis
des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur
aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen
bestimmen und erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so
vieler neurern Dichter ihr Recht erteilen, die in einem Stücke
mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von
ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, 11
und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren
Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge.
Was Wunder also, daß der Maler, da wo Homer malet, wenig oder
nichts für sich zu thun siehet, und daß seine Ernte nur da ist, wo
die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen,
in einem der Kunst vorteilhaften Raume zusammenbringt, der
Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum
so wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der
Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück

durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

$9_1 : 12$ Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

$9_2 : 13_1$ Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzeln körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird dem ohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehn. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen: da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte.*)

*) Iliad. V. v. 722—31.

„Hebe fügt um den Wagen ihr schnell die gerundeten Räder,
Mit acht ehernen Speichen, umher an die eiserne Achse.
Gold ist ihnen der Kranz, unalterndes; aber darauf sind
Eherne Schienen gelegt, anpassende, Wunder dem Anblick.
Silbern glänzen die Naben in schön umlaufender Ründung.
Dann in goldenen Riemen und silbernen schwebet der Sessel
Ausgespannt, und umringt mit zween umlaufenden Rändern.
Vornhin streckt aus Silber die Deichsel sich; aber am Ende
Band sie das goldene Joch, das prangende, dem sie die Seile
Golden und schön umschlang“:

Ἥβη δ' ἀμφ' ὀχέεσσι θοῶς βάλε καμπύλα κύκλα,
Χάλκεα, ὀκτάκνημα, σιδηρέῳ ἄξονι ἀμφίς·
Τῶν ἡ τοι χρυσέη ἴτυς ἄφθιτος, αὐτὰρ ὕπερθεν
Χάλκεὲ ἐπίσσωτρα, προσαρηρότα, θαῦμα ἰδέσθαι·
Πλῆμναι δ' ἀργύρου εἰσὶ περίδρομοι ἀμφοτέρωθεν·
Δίφρος δὲ χρυσέοισι καὶ ἀργυρέοισιν ἱμᾶσιν
Ἐντέταται· δοιαὶ δὲ περίδρομοι ἄντυγες εἰσί·
Τοῦ δ' ἐξ ἀργύρεος ῥυμὸς πέλεν· αὐτὰρ ἐπ' ἄκρῳ
Δῆσε χρύσειον καλὸν ζυγὸν, ἐν δὲ λέπαδνα
Κάλ' ἔβαλε, χρύσεια. — — — —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun, das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen; und so ist er fertig und ergreift das Szepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen.*)

— — — „Er zog das weiche Gewand an,
Sauber und neugewirkt, und warf den Mantel darüber.
Unter die glänzenden Füß' auch band er sich stattliche Sohlen,
Hängte sodann um die Schultern das Schwert voll silberner Buckeln,
Nahm auch den Königsstab, den ererbten, ewiger Dauer“:

— — — Μαλακὸν δ' ἔνδυνε χιτῶνα,
Καλὸν, νηγάτεον, περὶ δ' αὐ μέγα βάλλετο φᾶρος.
Ποσσὶ δ' ὑπαὶ λιπαροῖσιν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα.
Ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετο ξίφος ἀργυρόηλον,
Εἵλετο δὲ σκῆπτρον πατρώϊον, ἄφθιτον αἰεί.

*) Iliad. II. v. 43—47.

3 Und wenn wir von diesem Szepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Szepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß *χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον*, „das mit goldenen Stiften beschlagene Szepter" ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Szepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen, was thut sodann Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau danach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Szepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus, u. s. w.

„— — Da erhub sich der Held Agamemnon,
Haltend den Königsstab, den mit Kunst Hephästos gebildet.
Diesen gab Hephästos dem waltenden Zeus Kronion;
Hierauf gab ihn Zeus dem bestellenden Argoswürger;
Hermes gab ihn, der Herrscher, dem Rossebändiger Pelops;
Wieder gab ihn Pelops dem völkerweidenden Atreus;
Dann ließ Atreus ihn sterbend dem lämmerreichen Thyestes;
Aber ihn ließ Thyestes dem Held Agamemnon zum Erbteil,
Viel' Eilande damit und Argos' Reich zu beherrschen":

— Σκῆπτρον ἔχων· τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμε τεύχων·
Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίωνι ἄνακτι·
Αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτόρῳ Ἀργεϊφόντῃ·
Ἑρμείας δὲ ἄναξ δῶκεν Πέλοπι πληξίππῳ·
Αὐτὰρ ὁ αὖτε Πέλοψ δῶκ' Ἀτρέϊ, ποιμένι λαῶν·
Ἀτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπε πολύαρνι Θυέστῃ·
Αὐτὰρ ὁ αὖτε Θυέστ' Ἀγαμέμνονι λεῖπε φορῆναι,
*Πολλῇσι νήσοισι καὶ Ἀργεϊ παντὶ ἀνάσσειν.**)

*) Iliad. II. v. 101—108.

So kenne ich endlich dieses Szepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Szepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das Unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit (*Ζεὺς Κρονίων*), ein ehrwürdiger Alte gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur (*Διακτόρῳ Ἀργεϊφόντῃ*), teilen oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (*Πέλοπι πληξίππῳ*), überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker (*ποιμῆν λαῶν*), sie mit Wohlleben und Überfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (*πολύαρνι Θυέστῃ*) der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen erteilet, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen und es sonach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber dem ohngeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so vieles leihen kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte itzt die Geschichte des Szepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Szepter schwöret, die Gering-

schätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Szepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.*)

„Wahrlich, bei diesem Szepter, das niemals Blätter und Zweige
Wieder zeugt, nachdem es den Stumpf im Gebirge verlassen:
Nie mehr sproßt es empor, denn ringsum schälte das Erz ihm
Laub und Rinde hinweg, und edele Söhne Achajas
Tragen es jetzt in der Hand, die richtenden, denen Kronion
Seine Gesetze vertraut . . .:

Ναὶ μὰ τόδε σκῆπτρον, τὸ μὲν οὔποτε φύλλα καὶ ὄζους
Φύσει, ἐπειδὴ πρῶτα τομὴν ἐν ὄρεσσι λέλοιπεν,
Οὐδ' ἀναθηλήσει· περὶ γὰρ ῥά ἑ χαλκὸς ἔλεψε
Φύλλα τε καὶ φλοιόν· νῦν αὖτέ μιν υἷες Ἀχαιῶν
Ἐν παλάμῃς φορέουσι δικασπόλοι, οἵ τε θέμιστας
Πρὸς Διὸς εἰρύαται — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedner Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans: dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten; jener der alte Besitz eines edeln Hauses: dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen; jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstrecket: dieser von einem aus dem Mittel der Griechen geführet, dem man nebst andern die Bewahrung der Gesetze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst, bei allem seinen blinden Zorne, einzugestehen, nicht umhin konnte.

14 Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine

*) Iliad. I. v. 234—239.

Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich aufeinander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polieret und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbocks an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polieret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.*)

„Schnell entblößt' er den Bogen, geschnitzt von des üppigen Steinbocks
Schönem Gehörn, dem er selber die Brust von unten getroffen,
Als er dem Felsen entsprang; am gewähleten Ort ihn erwartend,
Zielt' und durchschoß er die Brust, daß rücklings am Felsen er hinsank.
Sechzehn Handbreit ragten empor am Haupte die Hörner.
Solche schnitzt' und verband der hornarbeitende Künstler,
Glättete alles genau, und beschlug's mit goldener Krümmung":

— — — Τόξον ἐΰξοον, ἰξάλου αἰγός
Ἀγρίου, ὅν ῥά ποτ' αὐτὸς, ὑπὸ στέρνοιο τυχήσας,
Πέτρης ἐκβαίνοντα δεδεγμένος ἐν προδοκῆσι
Βεβλήκει πρὸς σῆθος· ὃ δ' ὕπτιος ἔμπεσε πέτρῃ.
Τοῦ κέρα ἐκ κεφαλῆς ἐκκαιδεκάδωρα πεφύκει·
Καὶ τὰ μὲν ἀσκήσας κεραοξόος ἤραρε τέκτων,
Πᾶν δ' εὖ λειήνας, χρυσέην ἐπέθηκε κορώνην.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

---

*) Iliad. IV. v. 105—111.

XVII.

Gang. 1. Das Darstellungsmittel der Dichtkunst ist ein willkürliches Zeichen: hieraus zwei Einwürfe. 2. Widerlegung des ersten Einwurfes. Die Willkürlichkeit der Zeichen kommt der Rede als solcher zu, nicht erst als dem Darstellungsmittel der Dichtkunst. Diese hat als Kunst die Einheitlichkeit des Eindruckes des aus vielen Teilen sich zusammensetzenden Ganzen zur Aufgabe. 3. Weg dazu. Die Ausführlichkeit der Schilderung, der Reichtum der Gliederung hemmt die Möglichkeit der Auffassung ihrer Gesamtheit als eines Ganzen. 4. Prüfung an einem Beispiel: Hallers Alpen. 5. Ergebnis. 6. Berechtigte Verwendung der Schilderung durch Aufzählung der Teile in der didaktischen Dichtung. Beispiel aus Virgil: die Zuchtkuh. 7. Unberechtigte Verwendung, wo die Absicht des Künstlers nicht lehrhaft, sondern ästhetisch ist. Belege aus Horaz, Pope, E. v. Kleist.

XVI,2:1 Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie
2 sie im Raume existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst finden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und doch poetisch, man ein einzelnes Ding nach seinen Teilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegenteils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

$1_1:2$ Es ist wahr: da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers eben sowohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein: hiermit begnügt sich der

Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Teilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines 3
Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Dennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meister- 4
stück in seiner Art heißen kann.*)

*) S. des Herrn v. Hallers Alpen.

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich, und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle;
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.
Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Widerschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd' und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malt, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kömmt, der Dichter nicht von einigen Teilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilet scheinen; unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammen zu setzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderei ganz matt und düster sein würde?"*) Sie bleibt unendlich unter dem, was Linien

*) Breitingers Kritische Dichtkunst T. II. S. 407.

und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob erteilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zieraten, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwickelung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Ähnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen rezitieren lassen: nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernet zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet, und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

6 Überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe gehet: können diese aus der Poesie ausgeschlossenen Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da, wo er dogmatisiert, ist er kein Dichter), können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbau eine zur Zucht tüchtige Kuh:

„— — Trotzigen Ansehens
Sei die Kuh, unzierlich ihr Haupt, und mächtig der Nacken,
Der noch tief zu den Beinen vom Kinn die Wampe herabhängt;
Lang die Seite gestreckt, die unendliche: alles gewaltig,
Fuß auch und zottige Ohren an eingebogenen Hörnern.
Auch mißfalle mir nicht, die mit sprenkelnder Weiße hervorscheint,
Oder dem Joche sich sträubt und manchmal droht mit dem Horne,
Nicht unähnlich dem Stier an Gestalt, und erhabenen Wuchses,
Und die im Gange die Spuren mit niederem Schweife zerfeget":

— — — Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein schönes Füllen:

„— — Hochragenden Halses
Ist es, und feineren Haupts, dünnbäuchig und fleischigen Rückens;
Und ihm strotzt voll Muskeln die mutige Brust":

— — — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc.*)

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Teile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen,

*) Georg. lib. III. v. 51 et 79.

nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte des einen oder des andern urteilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammen fassen lassen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgiltig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde 7
körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten homerischen Kunstgriff, das Koexistierende derselben in ein wirkliches Sukzessives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmutige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

„— — so wird ein Hain und Altar der Diana
Oder des eilenden Quelles Gerieſel durch liebliche Fluren
Oder der strömende Rhein und der Irisbogen gemalet“:

— — — — lucus et ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.*)

Der männliche Pope sahe auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen. Von dem Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen Frühling das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Geratewohl, bald hier bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen

*) De Arte Poetica v. 16.

und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehreren deutschen Dichtern geraten hat: er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben.*)

XVIII.

Gang. 1. Widerlegung des zweiten Einwurfes. Bestätigung durch Homer. 2. Verwerfung der Verwendung entfernter Zeitpunkte in demselben Bilde, und in der Dichtung Verwerfung der allmählichen zeitlichen Aufzählung von Teilen, die in der Natur ein mit einem Blick zu erfassendes Ganzes ausmachen: gegenseitige Eingriffe in die getrennten Gebiete der beiden Künste. 3. Forderung wechselseitiger Nachsicht. 4. Nachsicht gegen den Bildkünstler, der nicht streng an dem einzigen Augenblick festhält. 5. Nachsicht gegen den Dichter, der nicht streng an der einzigen Eigenschaft festhält. 6. Rechtfertigung nicht aus dem Gleichnis, was unwissenschaftlich wäre, sondern aus dem Sachbestand: der unmittelbaren Angrenzung zweier Augenblicke und zweier Eigenschaften, so daß sie für unseren Eindruck eine Einheit bilden. 7. Beispiel. 8. Eingehen auf das Beispiel des zweiten Einwurfes: der Schild des Achilles. 9. Widerlegung des Einwurfes. 10. Gegensatz: Virgils Schilderung des Schildes des Äneas.

Sachliches. 7. Seit Lessing und durch ihn hat sich die Freiheit des deutschen Sprachgebrauchs erweitert: auch nachgesetzte Beiwörter brauchen nicht mehr undekliniert zu bleiben. Bei Goethe häufig Stellungen, wie „das überrheinische Land, das schöne".

*) Poétique Française T. II. p. 501. J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Aus- 1:XVII
malungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenigen Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und ebendas- 2
selbe Gemälde bringen, so wie Francesco Mazzuoli den Raub der sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Tizian die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein lüderliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar 3
nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genötiget siehet, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen 4
historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere,

die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubet. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raphaels macht.*) „Alle Falten, sagt er, haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihre eigen Gewicht, oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen: Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen, oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmet." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vorbewegt, der Teil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der itzige Stand des Gliedes erfodert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der itzige des Gliedes. Dem ohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorteil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegen-

*) Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei. S. 69.

stände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet, warum sollte er nicht auch dann und wann, ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es der Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. E. ein Schiff entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzet: *Καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα,**) „runde, eherne, achtspeichigte Räder". Auch das vierte: *ἀσπίδα πάντοσε ἴσην, καλήν, χαλκείην, ἐξήλατον,***) „ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild". Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Üppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichnis beweiset und rechtfertiget nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können: so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiednen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell aufeinander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben. 6

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachteiligen Suspension ihrer Be- 7

*) Iliad. V. v. 722 f.
**) Iliad. XII. v. 294 f.

ziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes *Καμπύλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτάκνημα* umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten," drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vorteilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichigten" — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädikate, ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichigte." So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hinten nach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen; wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem statu kommen unsere Adjektiva völlig mit den Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädizieret wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

8 Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine das Schild vergessen zu wollen, das Schild des Achilles; dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich, Homer vor

alters ein Lehrer der Malerei*) betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Teilen neben einander, dem Dichter nicht vergönnt sein soll? Und dieses Schild hat Homer in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich 9:XVII,1$_2$
bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges, vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers, das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Äneas beim Virgil 10
nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben

*) Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach ausleget. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunkelere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste. Wenn ihn aber auch dieses entschuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke, werden mir recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Kyklopen überhaupt gezeiget:

„Angelegt wird ein mächtiger Schild, — —
— — Da indes eine Teil mit atmenden Bälgen
Luft einhaucht und verbläst, ein Teil in den zischenden Kühltrog
Tauchet das Erz; es erdröhnt von Amboßschlägen die Felskluft.
Sie mit Vollkraft höh'n die Arm' und untereinander
Hämmern im Takt, und drehen mit fassender Zange die Klumpen":

Ingentem Clypeum informant — —
— — Alii ventosis follibus auras
Accipiunt redduntque; alii stridentia tingunt
Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam.*)

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Szene, von da er uns allmählich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Äneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet und bestaunet, und betastet, und versuchet, hebt sich die Beschreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei stehet, und Nicht weit davon

*) Aeneid. lib. VIII. 447—454.

siehet man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Äneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergetzet, und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

„und er, unkundig der Dinge, erfreut sich am Bilde“:
— — rerumque ignarus imagine gaudet;

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermutlich eben so viel wissen mußte, als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt: so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran teil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses, oder etwas Anders, vorgestellet ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzet, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werkes verläßt, und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Äneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Notwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmut kömmt, so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulkan Zieraten künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheinet ihn das Schild wegen der Zieraten machen zu lassen, da er die Zieraten für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

Gang. Widerlegung der Einwürfe früherer Gelehrter gegen Homers Erzählung vom Schilde des Achilles. [Die Einzelausführung bleibt hier fort.]

5. Die Darstellung schöner und häßlicher Körper in Bild- und Dichtkunst.

A. Darstellung schöner Körper in Bild- und Dichtkunst.

XX.

Gang. 1. Übergang von der Untersuchung über die körperlichen Gegenstände zu der Untersuchung über die körperlichen schönen Gegenstände. 2. Grund dafür, daß nur die Bildkunst körperliche Schönheit nachahmen kann. 3. Folge für den Dichter: Enthaltsamkeit in ihrer Schilderung. 4. Praxis des Homer. 5. Gegensatz: der byzantinische Dichter des 12. Jahrhunderts n. Chr. Konstantinus Manasses. 6. Arioſts, des Dichters des rasenden Roland (1515), Schilderung der Schönheit der Alcina. 7. Virgils Praxis. 8. Anakreons Schilderungen.

1 Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

2 Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfodert also, daß diese Teile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

3 Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie neben einander geordnet haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich

zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er 4
sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert haben!

Schon ein Konstantinus Manasses wollte seine kahle Chro- 5
nik mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese:*)

„Diese war ein herrlich Weib, mit schönen Brau'n, von Farbe schön,
Schön von Wangen, wohlgebildet, großgeaugt, von schnee'ger Haut,
Leichtbewegend ihre Wimper, zart, ein wahrer Grazienhain,
Weiß von Armen, üpp'ger Bildung, Schönheit jedem hauchend ein,
Ihre Stirn von reinster Weiße, ihre Wangen rosenfarb,
Ihre Stirne voller Anmut, ihre Brauen jugendzart,
Selbstgenügend ihre Schönheit, ungeschminkt, von eigner Farb',
Färbte ihre reine Weiße eine ros'ge Feuerglut,
Gleich wie wenn mit prächt'gem Purpur jemand färbt das Elfenbein.
Schlank der Hals, von reinster Weiße, so daß man gefabelt drob,
Helena, die schöne, leite ihre Herkunft ab vom Schwan — —"
(Blümner.)

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführet

*) Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Fr. Dacier war mit diesem Porträt des Manasses, bis auf die Tautologien, sehr wohl zufrieden: De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. 1. cap. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Mezeriac (Comment. sur les Epitres d'Ovide T. II. p. 361.) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben.

werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

6 Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert.*)

„Was kunsterfahrne Maler je erfunden,
Reicht an die Schönheit ihrer Bildung nicht.
Die blonden Haare, lang und aufgewunden,
Besiegen selbst des Goldes glänzend Licht.
Mit Rosen haben Lilien sich verbunden
Und überstreu'n ihr zartes Angesicht.
Die heitre Stirn, in ihres Maßes Reine,
Scheint wie geformt aus glattem Elfenbeine.

Zwei schwarze Bogen, fein und zart, umhegen
Ein schwarzes Augen-, nein, ein Sonnenpaar,
Im Blicken zärtlich, sparsam im Bewegen.
Da nimmt man Amorn, scherzend, fliegend, wahr;
Da sendet er herab der Pfeile Regen
Und raubt die Herzen, jedem offenbar.
Die Nas', absteigend mitten im Gesichte,
Macht auch des Neides Tadelsucht zu nichte.

Dann folgt der Mund, von Grübchen hold umfangen
Und mit natürlichem Karmin bedeckt,
In dem zwei Schnür' erlesner Perlen prangen,
Bald von der Lipp' enthüllt und bald versteckt.
Da kommt die holde Red' hervorgegangen,
Die auch im rauh'sten Herzen Milde weckt:
Da sieht man oft das süße Lächeln werden,
Das, wie es will, den Himmel bringt zur Erden u. s. w."

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: einige lobten das Werk, andere den Meister des Werks. Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel Besonders sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler

*) Der rasende Roland (Übersetzt von Gries), Gesang VII, Strophe 11—15.

mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urteile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce in seinem Gespräche von der Malerei, läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des Arioſt ein außerordentliches Aufheben machen;*) ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlet die Schilderung des Arioſt allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Arioſt mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß, wenn Arioſt sagt:

„Was kunsterfahrne Maler je erfunden,
Reicht an die Schönheit ihrer Bildung nicht“:

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studieret, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweiset. Er mag sich immerhin in den bloßen Worten:

„Mit Rosen haben Lilien sich verbunden
Und überstreu'n ihr zartes Angesicht“:

als den vollkommensten Koloristen, als einen Tizian zeigen. Man

*) Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino: Firenze 1735. p. 178.: „Wenn die Maler ohne Mühe ein vollendetes Muster einer schönen Frau finden wollen, so mögen sie jene Stanzen des Arioſto lesen, in denen er die Schönheiten der Fee Alcina in wunderbarer Weise beschreibt: und sie werden zugleich sehen, wie sehr die guten Dichter auch ihrerseits Maler sind.“

mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget. Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

„Die Nas', absteigend mitten im Gesicht":

das schöne Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden. Was nutzt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet, eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite: was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

7 In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als „die sehr schöne Dido": pulcherrima Dido. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

„Endlich tritt sie hervor — —
Schön in Sidonergewand mit farbiger Borte gekleidet:
Lauteres Gold ihr Köcher, in Gold geknotet das Haupthaar,
Und von goldener Schnalle geschürzt ihr purpurnes Jagdkleid“:

Tandem progreditur — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem *)

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, „da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt“: so würde Virgil antworten, „es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb dieser Schranken gehalten zu haben.“

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht ver- 8
gessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert.**) Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur teilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direktion des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hilfe, deren Täuschung er so sehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu sein scheinet. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

*) Aeneid. IV. v. 136.
**) Od. XXVIII. XXIX.

Doch genug, ich ſeh' ſie ſelber,
Bald, o Bildnis, wirſt du reden":
Ἀπέχει· βλέπω γὰρ αὐτήν,
Τάχα, κηρὲ, καὶ λαλήσεις.

Auch in der Angabe des Bathylls iſt die Anpreiſung des ſchönen Knabens mit der Anpreiſung der Kunſt und des Künſtlers ſo in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich beſtimmt habe. Er ſammelt die ſchönſten Teile aus verſchiednen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieſer Teile das Charakteriſtiſche war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Bruſt und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künſtlers erblickt.

„Aber unterhalb des Antlitz
Sei ein Hals von Elfenbeine,
Übertreffend den Adonis.
Die gewölbte Bruſt dann gieb ihm
Und das Armepaar des Hermes,
Polydeukes' kräft'ge Schenkel
Und den Leib des Dionyſos — —
Den Apollo, dieſen, nimm du,
Mach' aus ihm mir den Bathyllos."
Μετὰ δὲ πρόσωπον ἔχω,
Τὸν Ἀδώνιδος παρελθών,
Ἐλεφάντινος τράχηλος·
Μεταμάζιον δὲ ποίει
Διδύμας τε χεῖρας Ἑρμοῦ,
Πολυδεύκεος δὲ μηρούς,
Διονυσίην δὲ νηδύν — —
Τὸν Ἀπόλλωνα δὲ τοῦτον
Καθελὼν, ποίει Βάθυλλον.

So weiß auch Lukian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweiſung auf die ſchönſten weiblichen Bildſäulen alter Künſtler.*) Was heißt aber dieſes ſonſt, als bekennen, daß die Sprache vor ſich ſelbſt hier ohne

*) Εἰκόνες § 3. T. II. p. 461 Edit. Reitz.

Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dienet?

XXI.

Gang. 1. Wird der Dichtkunst die nachahmende Schilderung der körperlichen Schönheit versagt, so hat sie dafür andere, dem Wesen ihrer Ausdrucksmittel entsprechende Mittel die körperliche Schönheit anzudeuten. 2. Beispiel aus Homer: die Schönheit der Helena. Die Schilderung ihrer Wirkung. 3. Verwandlung des ruhigen Zustandes in Bewegung, der Schönheit in Reiz. Beispiele: Ariost, Anakreon.

Aber verlieret die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle 1
Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußstapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung 2
körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme*) und schönes Haar**) gehabt; eben der Dichter weiß dem ohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten imstande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern:***)

„Niemand tadle die Troer und hellumschienten Achäer,
Daß um ein solches Weib sie so lang' ausharren im Elend!
Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht jene von Ansehn!":

*) Iliad. III. v. 121.
**) Ibid. v. 319.
***) Ibid. v. 156—158.

Οὐ νέμεσις, Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιούς
Τοιῇδ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
Αἰνῶς ἀθανάτῃσι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste, vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisieret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann?

3 Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholt, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist: ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben, so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen; daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzücket, nicht weil von eigentümlichen Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird,

welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zusammengedränget, weit mehr thun würden, als die fünf alle, in welche sie Arioſt zerstreuet und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthunlichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

„In dem Kinn, dem üppig zarten,
Um den Hals, den marmorweißen,
Sollen alle Grazien flattern“:

Τρυφεροῦ δ' ἔσω γενείου,
Περὶ λυγδίνῳ τραχήλῳ
Χάριτες πέτοιντο πᾶσαι.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinn die schönste Rundung, das schönste Grübchen, „von Amors kleinem Finger eingedrückt“: Amoris digitulo impressum, (denn das „innen“ ἔσω scheint mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halse die schönste Karnation geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr, bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII.

Gang. 1. Verfahren des Bildkünstlers. Bild der Helena von Zeuxis. 2. Gegensatz: Vorschrift des Grafen Caylus für die Darstellung der Helena. 3. Benutzung Homers durch die antiken Maler. 4. Homer Lehrer der Bildkünstler in Griechenland. 5. Die Körperverhältnisse der Statue des Apollo vom Belvedere: absichtliches Abweichen von den regelmäßigen Verhältnissen zur Erhöhung des Eindruckes nach einer bestimmten Seite hin. Hogarths Urteil. Homers Schilderung der Körperverhältnisse des Menelaus und des Ulysses.

1 Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmten Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönet zu werden.

Denn, so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandteilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandteilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hilfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend dastand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Kroton malte.*)

2 Man vergleiche hiermit, Wunders halber, das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheinet mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Äußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise,

*) Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12. *περὶ λόγων ἐξετάσεως.*

empfinden zu lassen. Die Szene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen, eines aber ist so schicklich wie das andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführet, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? „Widerwärtig ist eines Greises Leidenschaft": Turpe senilis amor; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

„Dennoch kehr' auch mit solcher Gestalt sie in Schiffen zur Heimat,
Daß nicht uns und den Söhnen hinfort nachbleibe der Schaden!":

Ἀλλὰ καὶ ὥς, τοιή περ ἐοῦσ', ἐν νηυσὶ νεέσθω,
Μηδ' ἡμῖν τεκέεσσί τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke, wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

„Schnell in den Schleier gehüllt von silberfarbener Leinwand,
Stürzte sie fort aus der Kammer — —":

Αὐτίκα δ' ἀργεννῇσι καλυψαμένη ὀθόνῃσιν
Ὥρμᾶτ' ἐκ θαλάμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie

den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheinet, so war es nicht das erstemal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntnis durfte also nicht aus dem itzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmal bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier, und etwas von ihrem proportionierten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennet den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: Hélène couverte d'un voile blanc), so entstehet eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit; das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

3 Homer ward vor Alters ohnstreitig fleißiger gelesen, als itzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnet,

welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten.*) Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie; und in diesen Gegenständen fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein; und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er; und so wurden ihre Werke Abdrücke der homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater: ähnlich, aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl, als in dem andern harmonieren.

Da übrigens die homerischen Meisterstücke der Poesie älter 4
waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedne, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen:**)

---

*) Fabricii Biblioth. Grace. Lib II. cap. 6. p. 345.
**) Iliad. I. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.

„Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion,
Und die ambrosischen Locken des Königs wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt: es erbebten die Höh'n des Olympos":

Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρυσι νεῦσε Κρονίων·
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος,
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον —

ihm bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hilfe ein göttliches Antlitz, „so zu sagen aus dem Himmel selbst herabgeholt": propemodum ex ipso caelo petitum, gelungen sei. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste, und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas sehr Spezielles angeben läßt. So viel ich urteile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbrauen liege, „ein wie großer Teil seelischen Lebens": quanta pars animi*) sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennet Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Minen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt,**) und nach ebendemselben war Pythagoras Leontinus der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat.***) Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth

*) Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.
**) Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651.
***) Ibid.

über den Apollo zu Belvedere anmerkt.*) „Dieser Apollo, sagt er, und der Antinous sind beide in ebendemselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung erfüllet, so setzet ihn der Apollo in Erstaunen; und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeiget, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben imstande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionierliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reisete, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was jetzt gesagt worden, besonders, daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Teile, zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, einer der größen italienischen Maler, scheinet eben dieser Meinung gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches jetzt in England ist) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasqualini krönet, das völlige Verhältnis des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo zu sein scheinet. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Teil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht sein. Denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältnis eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert worden, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urteilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerühret hat, was ein Fehler in einem Teile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend, und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Ab-

*) Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

messungen der Füße und Schenkel entspringet. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen:*)

Στάντων μὲν, Μενέλαος ὑπείρεχεν εὐρέας ὤμους,
Ἅμφω δ' ἑζομένω, γεραρώτερος ἦεν Ὀδυσσεύς.

„Wann beide standen, ragte Menelaus mit den breiten Schultern hoch hervor; wann aber beide saßen, war Ulysses der ansehnlichere." Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältnis leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des ersteren, Menelaus in den Proportionen der letzteren.

B. Darstellung häßlicher Körper in Bild- und Dichtkunst.

XXIII.

Gang. 1. Wesen der Häßlichkeit. Verwendung in der Dichtkunst. 2. Wirkung des Häßlichen: das Lächerliche und das Schreckliche als vermischte Empfindungen. 3. Homers Schilderung des Therſites. Unschädliche Häßlichkeit ist lächerlich. 4. Schädliche Häßlichkeit ist schrecklich. Shakespeares Richard III. gegenüber dem Edmund im König Lear.

1 Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit, ihrem Wesen nach, kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Therſites geschildert, und sie nach ihren Teilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei

*) Iliad. III. v. 210. 211.

der Häßlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein, aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche, und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfodert.*) Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu krall und zu schneidend sein muß, daß die Oppositа, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Äsop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze, das „Lächerliche", das *Γελοῖον* seiner lehrreichen Märchen, vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Öl und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt,

*) Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn. T. II. S. 23.

für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdenn fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander; aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wycherley den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit, die Übereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget; die unschädliche, ihn allein demütigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das „Nichtschädliche", das *Οὐ φθαρτικόν*, welches Aristoteles*) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlanget; so wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein, und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnons teuer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Übel scheinet, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber.**) Achilles bedauert die Penthesilea getötet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen,

*) De Poetica cap. V.
**) Paralipom. lib. I. v. 720—775.

fodert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Therſites macht ihm dieſe Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wolluſt, die auch den wackerſten Mann zu Unſinnigkeiten verleite,

„die unvernünftig den Mann macht,
Sei er auch noch ſo tüchtig“:

— — — ἢτ' ἄφρονα φῶτα τίθησι
Καὶ πινυτὸν περ ἐόντα. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu verſetzen, ſchlägt er ihn ſo unſanft zwiſchen Back und Ohr, daß ihm Zähne, und Blut und Seele mit eins aus dem Halſe ſtürzen. Zu grauſam! Der jachzornige mördriſche Achilles wird mir verhaßter, als der tückiſche knurrende Therſites; das Freudengeſchrei, welches die Griechen über dieſe That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der ſchon das Schwert zucket, ſeinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Therſites auch mein Anverwandter iſt, ein Menſch.

Geſetzt aber gar, die Verhetzungen des Therſites wären in 4
Meuterei ausgebrochen, das aufrühreriſche Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte ſeine Heerführer verräteriſch zurückgelaſſen, die Heerführer wären hier einem rachſüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdenn die Häßlichkeit des Therſites erſcheinen? Wenn unſchädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, ſo iſt ſchädliche Häßlichkeit allezeit ſchrecklich. Ich weiß dieſes nicht beſſer zu erläutern, als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakeſpear. Edmund, der Baſtard des Grafen von Gloſter, im König Lear, iſt kein geringerer Böſewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der ſich durch die abſcheulichſten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte beſtieg. Aber wie kömmt es, daß jener bei weitem nicht

so viel Schaudern und Entsetzen erwecket, als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:*)

„Natur, du meine Göttin! Deiner Satzung
Gehorch' ich einzig. Weshalb sollt' ich dulden
Die Plagen der Gewohnheit, und gestatten,
Daß mich der Völker Eigensinn enterbt,
Weil ich ein zwölf, ein vierzehn Mond' erschien
Nach einem Bruder?" u. s. w.

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Gloceſter sagen:**)

„Doch ich, zu Possenspielen nicht gemacht,
Noch um zu buhlen mit verliebten Spiegeln;
Ich, roh geprägt, entblößt von Liebesmajestät
Vor leicht sich drehnden Nymphen mich zu brüsten;
Ich, um dies schöne Ebenmaß verkürzt,
Von der Natur um Bildung falsch betrogen,
Entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt
In diese Welt des Atmens, halb kaum fertig
Gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend,
Daß Hunde bellen, hink' ich wo vorbei;
Ich nun, in dieser schlaffen Friedenszeit,
Weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
Als meinen Schatten in der Sonne spähen
Und meine eigne Mißgestalt erörtern.
Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese fein beredten Tage,
Bin ich gewillt ein Bösewicht zu werden" —

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel; in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

Gang. 1. Die Verwendung der Häßlichkeit in der Bildkunst: als Kunst kann sie sie darstellen, als schöne Kunst will sie sie nicht darstellen. 2. Manche unangenehme Empfindungen gefallen, wenn sie

*) König Lear: I, 6.
**) Richard III: I, 1.

statt durch den natürlichen Gegenstand durch dessen Nachahmung hervorgerufen werden: dies ist nicht der Fall bei der Empfindung des Ekels. Urteil des „Kunstrichters": Moses Mendelssohn. 3. Auch nicht bei der durch die Häßlichkeit der Formen erweckten Empfindung. 4. Anderer Grund für die Darstellung des Häßlichen: Wißbegier. 5. Die Häßlichkeit als Ingrediens der schönen Darstellung. 6. Nicht unbedingt zurückzuweisen. 7. Verschiedene Wirkungen in der Dicht- und in der Bildkunst infolge des dort vorübergehenden, hier bleibenden Eindrucks. Thersites wird also von der Bildkunst besser nicht dargestellt: dagegen ist Homer im Recht, wenn er ihn einführt und schildert.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen; welchen 1
Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener, gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu: als diese, schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen 2
in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter*) hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht," sagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleides u. s. w. können nur Unlust erregen, in so weit wir das Übel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöset werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilfts dem beleidigten Gemüte also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

*) Briefe die neueste Litteratur betreffend. T. V. S. 102.

3 Ebendieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesicht, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Übereinstimmung, und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Überlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Überlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

4 Aristoteles giebt eine andere Ursache an,*) warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, τί ἕκαστον, „was ein jedes Ding ist", oder wenn wir daraus schließen können, ὅτι οὗτος ἐκεῖνος, „daß es dieses oder jenes ist". Allein auch hieraus folget, zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung, nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und

*) De Poetica cap. IV.

mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibt. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urteilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind, reißende Tiere und Leichname. Reißende Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit, ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch mit den Leichnamen: das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Überzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, 5:XXIII,2
welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht eben sowohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so grabezu mit Nein hierauf zu 6
antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann; besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket; und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich ver-

mischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

7 Ich muß aber zu bedenken geben, daß dem ohngeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer koexistierenden Teile in sukzessive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen, und wirket nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke, dieser Meinung ist.*) Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

XXV.

Gang. 1. Andere unangenehme Empfindungen sind mit angenehmen gemischt und gewähren dadurch in der Natur und in der Nachahmung einen Reiz, ein Vergnügen: der Ekel und die ihm verwandten Empfindungen thun dies nicht, da sie mit keinerlei angenehmer Empfindung verbunden sind. 2. Ebenso ist es mit der Empfindung der

*) Klotzii Epistolae Homericae, p. 33. et seq.

Häßlichkeit in den Formen: der Widerwille gegen sie hat die Natur des Ekels, nur in geringerem Grade. Beispiele. 3. Das Ekelhafte in der Nachahmung ist ausgeschlossen, da es noch eine kräftigere Wirkung als das Häßliche der Formen hat: höchstens kann es wie dieses, aber in geringerem Maß, in der Dichtkunst als Ingrediens gebraucht werden. 4. Das Ekelhafte kann das Lächerliche erhöhen. Beispiele. 5. Noch enger verbindet sich das Ekelhafte mit dem Schrecklichen: das ekelhaft Schreckliche ist das Gräßliche. Beispiele. Philoktet. Der geschleifte Hektor. Marsyas. Die Darstellung des Hungers. 6. Das Ekelhafte in der Bildkunst: überhaupt zu vermeiden. Die Bildkunst verlangt es aber als Ingrediens zur Erhöhung des Eindrucks des Lächerlichen und des Schrecklichen: dies ist schlimmer als in der Dichtkunst, da in dieser der eine Eindruck durch andere verdrängt wird, in der Bildkunst aber der eine neben dem anderen bleibt und sich nach und nach immer widerwärtiger vor allen anderen bemerkbar macht.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunst- 1
richter zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„Andere unangenehme Leidenschaften, sagt er,*) können auch außer der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Gemüte öfters schmeicheln; indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Teile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich

*) Klotzii Epistolae Homericae p. 103.

selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen seine Unmut lieber ist, als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennet in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Mißvergnügen gewinnet die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder in der Natur noch in der Nachahmung zu erdenken, in welchem das Gemüt nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte."

2 Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandte Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüt von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzet zu sein glaubet. „Jene beide," sagt er, „durch eine übermäßige Süßigkeit, und dieses durch eine allzugroße Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die Assoziation der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Ge-

sichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkleren Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerühret werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigeren Erschütterung begleitet sein.

Übrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte 3:XXIV,5
vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter, wenigstens einige ekelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren, oder Vor- 4
stellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Kontrast gesetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem

Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach.*) Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem „Kenner", einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibet. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind; und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe bis auf den Nabel herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens!**)

Mit dem Schrecklichen scheinet sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin***) mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus,†) das „Aus der Nase floß ihr Schleim": *Τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον;* doch mich dünket, nicht sowohl weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel („Lange Nägel ragten über die Hände hervor": *μακροὶ δ' ὄννυχες χείρεσσιν ὑπῆσαν*) scheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

---

*) Nubes v. 170—174.
**) The Connoisseur, Vol. I. No. 21.
***) *Περὶ Ὕψους, τμῆμα ϑ'*, p. 15. edit. T. Fabri.
†) Scut. Hercul. v. 266.

„Von den Wangen aber troff Blut herab“:
— — — ἐκ δὲ παρειῶν
Αἷμ' ἀπελείβετ' ἔραζε — — —

Hingegen eine fließende Nase, ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rate der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen; außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken verlassenen Mannes! Womit vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!“ fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trockenen zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter!“*)

Neoptolemos.
„Ich sehe leer die Wohnung; niemand ist darin.

Odysseus.
Bemerkst du keinen Hausrat, der sie wohnlich macht?

Neoptolemos.
Nur wie zur Lagerstätte aufgeschüttet Laub.

Odysseus.
Und leer sonst alles? nichts ist in der Grotte mehr?

Neoptolemos.
Von Holz ein Becher, wie ihn roh mit eigner Hand
Ein Mann sich fertigt, nebst Gerät zur Feuerung.

Odysseus.
Das sind denn seine Schätze, welche du mir nennst.

Neoptolemos.
Weh, weh! hier trocknen auch noch Lappen an der Luft,
Vom Eiter einer schweren Wunde angefüllt“:

(Wendt)

*) Philoct. v. 31–39.

NE. Ὁρῶ κενὴν οἴκησιν ἀνθρώπων δίχα.
OΔ. Οὐδ' ἔνδον οἰκοποιός ἐξί τις τροφή;
NE. Στειπτή γε φυλλὰς ὡς ἐναυλίζοντί τῳ.
OΔ. Τὰ δ' ἄλλ' ἔρημα, κοὐδέν ἐσθ' ὑπόσχεγον;
NE. Αὐτόξυλόν γ' ἔκπωμα, φαυλουργοῦ τινος
Τεχνήματ' ἀνδρός, καὶ πυρεῖ' ὁμοῦ τάδε.
OΔ. Κείνου τὸ θησαύρισμα σημαίνεις τόδε.
NE. Ἰοὺ, ἰού· καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλπεται
Ῥάχη, βαρείας τοῦ νοσηλείας πλέα.

So wird auch beim Homer der geſchleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entſtellte Geſicht, und zuſammenverklebte Haar,

„Rauh von Wuſte den Bart, voll klebenden Blutes ſein Haupthaar“:
Squalentem barbam et concretos sanguine crines,

(wie es Virgil*) ausdrückt) ein ekler Gegenſtand, aber eben dadurch um ſo viel ſchrecklicher, um ſo viel rührender. Wer kann die Strafe des Marſyas, beim Ovid, ſich ohne Empfindung des Ekels denken?**)

„Doch, wie er ſchrie, zog jener die Haut ihm über die Glieder;
Und nichts war als Wunde zu ſchau'n. Blut rieſelte ringsum:
Nackt und bloß ſind Muskel und Sehn', und die zitternden Adern
Schlugen, der Hülle beraubt; aufzuckende Eingeweide
Konnte man zählen ſogar und der Bruſt durchſcheinende Fibern“:

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quicquam, nisi vulnus erat. Cruor undique manat:
Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pello micant venae: salientia viscera possis
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an ſeiner Stelle iſt? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche iſt ſelbſt in der Natur, wenn unſer Mitleid dabei intereſſieret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieſes muß

*) Aeneid. lib. II. v. 277.
**) Metamorph. VI. v. 387.

ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen stehet. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Übel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte:*)

„Diese von fern erscheinend — —
Meldet sie ihr der Göttin Befehl, und da kurz sie verweilte,
Stracks, obgleich so entfernt, obgleich erst eben gekommen,
Fühlte sie sich von Hunger gequält":

Hanc [famem] procul ut vidit — —
— refert mandata deae; paulumque morata,
Quamquam aberat longe, quamquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —

Eine unnatürliche Übertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Greul, und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Greul hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gesparet, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bei ihm, als bei dem Kallimachus**) die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon alles aufgezehret und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die

*) Metamorph. lib. VIII. v. 809.
**) Hym. in Cererem v. 111—116.

Die zur Ausgabe gelangenden Bände der „Deutschen Schul-Ausgaben" werden drei Gruppen bilden und zunächst enthalten:

I. Dichterische Kunstwerke.

Nr. 5. *Goethe, Iphigenie auf Tauris. Herausgegeben von Dr. Veit Valentin, Professor an dem Realgymnasium Wöhlerschule in Frankfurt a. M.

" 12. Sophokles, Antigone. Herausgegeben von Veit Valentin.

" 11 Schiller, Die Jungfrau von Orleans. Herausgegeben von Veit Valentin.

" 8/9. Das Nibelungenlied im Auszuge. Mit Benutzung der Simrockischen Ausgabe herausgegeben von Dr. G. Rosenhagen in Altona.

II. Ästhetische Schriften.

Nr. 6/7. *Lessing, Laokoon. Herausgegeben von Dr. Veit Valentin.

" 10. Lessing, Hamburgische Dramaturgie. Herausgegeben von Dr. P. Primer, Professor an dem Kaiser-Friedrichs-Gymnasium zu Frankfurt a. M.

III. Historische und Erläuterungsschriften.

Nr. 3. *Goethe, Dichtung und Wahrheit. Erster Teil. Herausgegeben von Dr. Hermann Schiller, Geh. Ober-Schulrat, Direktor des Gymnasiums in Gießen.

" 4. *Goethe, Dichtung und Wahrheit. Zweiter Teil. Herausgegeben von Dr. Hermann Schiller.

" 13. Quellenbuch für die griechische Geschichte von H. Butzer, Oberlehrer an der Wöhlerschule in Frankfurt a. M.

" 1. *Götterglaube und Göttersagen der Germanen, dargestellt von Dr. Wolfgang Golther, Privatdozent an der Münchener Hochschule.

" 2. *Deutsche Heldensage. Von Dr. Wolfgang Golther.

Die mit * bezeichneten Hefte sind erschienen, die übrigen in Vorbereitung.

Die Sammlung wird fortgesetzt.

Druck von Johannes Päßler, Dresden-N.